



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA

FRANCISCA MARCELA ANDRADE LUCENA

**O FUNK, O BLOCO E A RUA: práticas artísticas e engajamentos
políticos com o Bloco APAFunk**

NITERÓI
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA

FRANCISCA MARCELA ANDRADE LUCENA

**O FUNK, O BLOCO E A RUA: práticas artísticas e engajamentos político com o
Bloco APAFunk**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Antropologia da Universidade
Federal Fluminense, como requisito
parcial para obtenção do grau de
Mestre em Antropologia.

Orientadora: Prof. Dra. Alessandra
Siqueira Barreto.

NITERÓI
2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

- L935 Lucena, Francisca Marcela Andrade.
O funk, o bloco e a rua : práticas artísticas e engajamentos políticos com o Bloco APAFunk / Francisca Marcela Andrade Lucena. – 2016.
153 f. : il.
Orientadora: Alessandra Siqueira Barreto.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Antropologia, 2016.
Bibliografia: f. 142-149.
1. Funk (Música). 2. Política. 3. Etnografia. 4. Arte. 5. Espaço público. 6. Rio de Janeiro (RJ). I. Barreto, Alessandra Siqueira. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

FRANCISCA MARCELA ANDRADE LUCENA

O FUNK, O BLOCO E A RUA: práticas artísticas e engajamentos políticos com o Bloco APAFunk

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Alessandra S. Barreto (PPGA - UFF- Orientadora)

Profa. Dra. Ana Cláudia Cruz da Silva (PPGA - UFF)

Profa. Dra. Tatiana Bacal (PPGSA/IFCS/UFRJ)

Aprovada em: 10 de maio de 2016.

Local de defesa: Sala 516, do Bloco “O”, no Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense.

RESUMO

Este trabalho é um estudo etnográfico, realizado entre 2014 e 2015, que busca apresentar uma reflexão sobre como se conjugam práticas artísticas e políticas a partir das ações e estratégias de um coletivo de ocupação dos espaços público da cidade do Rio de Janeiro, o Bloco da Associação de Profissionais e Amigos do Funk (APAFunk). Procuo realizar uma caracterização do Bloco, que surgiu como uma ferramenta de intervenção nos espaços públicos da Associação, trazendo à tona o desafio de questionar a criminalização do funk, assim como pensar a questão do mercado do/no “mundo funk”. Tomando minha inserção particular – como membro do Bloco APAFunk, procuro observar no cotidiano do Bloco, como se dá o desenvolvimento da prática artística para um ritmista e como se formula sua gramática política peculiar. Tais elementos, pensados para um movimento de ocupar as ruas, incitando uma experiência subjetiva e a reverberação das reivindicações políticas que o Bloco apoia, serão trabalhados na interseção entre seus ensaios e eventos.

Palavras-chave: funk, política, etnografia, práticas artísticas, cidade.

ABSTRACT

This work is an ethnographic research, performed in 2014 and 2015, that shows a reflection of how artistic and political activities are combined from the actions and strategies of a public space occupation group (Bloco da Associação de Profissionais e Amigos do Funk: APAFunk) in the city of Rio de Janeiro. I try to define the 'Bloco', which started as an intervention tool in the public spaces of the association, drawing forth the challenge of calling into question the criminalization of 'funk' and thinking about the "mundo funk" market too. Using my personal inclusion – as a member of 'Bloco APAFunk', I intend to observe the daily activities of the 'Bloco', how the development of the artistic practices is for a percussionist and how its peculiar political language is formulated. Such elements, thought for a street occupation movement, encouraging a subjective perspective and a reverberation of the political claims that the 'Bloco' supports will be achieved in the intersection between trainings and events.

Keywords: funk, politics, ethnography, artistic practices, city

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, um agradecimento repleto de amor e gratidão à minha família, que “tão perto e tão longe” sempre apoiou minhas decisões; pacientes nos momentos de estresse e de silêncio. Em especial à minha “Mamy” que foi consolo e amparo nos momentos de saudade, com palavras de ânimo e sabedoria. A eles todo meu amor.

À Simone S.F.Souares, a primeira professora que me contagiou com todo seu amor e dedicação pela antropologia e por essa “aventura obscena de tão lúcida” que é a vida. Esse voo não seria possível sem sua influência.

Um agradecimento com muito carinho aos “Pochoclinhos”. Estamos juntos desde 2008 crescendo e compartilhando momentos bons e não tão bons, engatinhando aos pouco no caminhar da vida. À “Tavinha”. Ao “Caim”. A “Bruninha”, e especialmente às “bii”. À “Amiga P”, que botou a mochila nas costas juntamente comigo, em busca do encantamento alhures. À “Josinha” que sempre esteve comigo, presencialmente ou virtualmente; que me deu conselhos e força, riu comigo e me apoiou nos momentos mais difíceis. Obrigado pela parceria desde sempre. Mesmo além-mar e com muita saudade, um agradecimento muito especial, à “nha cretcheu” “Bii Dedéia Monete”; a “mais certa nas horas incertas”, nossa cumplicidade ultrapassa qualquer distância.

À galera que se fez pelas encruzilhadas pelo Benfica, especialmente pelo “Ferro Velho” e “Cantinho”, as capturas mais legais, terapêuticas e divertidas.

Na intersecção entre CE-RJ, um agradecimento especial à “Tibebê”, que compartilhou comigo os momentos mais esdrúxulos e “charlinhos” que uma marinheira de primeira viagem pode ter ao ir morar sozinha. Passada as agonias, “porque assim também assim já é demais também”, acredito que colecionamos histórias para o resto de nossas vidas. Muito obrigado por ter feito parte da minha vida, sua “diaba”. E à “Gabi”, que muito me inspira com sua história; que essa cidade a faça pulsar como fez a mim.

Com carinho agradeço a cidade ao “Ridijaneiro”, pelos encontros maravilhosos que me proporcionou. A começar “pela galera da Fluflu” que compunham minha turma. À “Papa”, minha “Doc” e parceira; sem você essas linhas dificilmente teriam sido possíveis, nem mesmo nenhuma das outras experiências daí decorrentes. Muito, muito

obrigado. Ao “Sussu”, “darliiiiing”; o único que conhece a intensidade da escuta de um Fagner, uma pessoa muito querida tanto na academia, como fora dela. À “Candy” e ao “Amiiiiigo”, o “candy couple”; uns “lindos”, sempre com simpatia estampada no rosto, obrigado por todos os momentos partilhados e pela a calma que encontro em/com vocês. À “elegantíssima” Queridinha, pelos papos sempre estimulantes. À “Lucia rocks” pelos momentos e descoberta que fizemos juntas. À “Bonita”, pela sempre bonita companhia. À Daphne, pelas conversas interessantes. À “Tiger” pelas interrupções graciosas nos momentos de discussão antropológicas. À Cilene, sempre solícita nos nossos encontros pelos corredores. Ao “Vini boy” e ao “Fabinho”, sem vocês nossos “terceiro tempo” depois das aulas nunca foram os mesmos.

Com imensa gratidão, carinho e afeto que agradeço à “trupe”. Com vocês partilhei momentos incríveis, na acadêmica e principalmente fora dela. À “Ellen baby”, por todas as aventuras a seu lado; por me fazer perceber que o fervilhar da existência e o respeito pelo outro são as coisa mais bonitas e honradas que se têm- nem por isso fácil - e que a antropologia é um compromisso mais do que sério. À “Renatinha”, que me mostrou que nós somos o resultado do encontro de cada pessoa que cruzou a nossa vida; me mostrando que a chuva é um motivo para brincadeira, e a tristeza um motivo de força. Ao “Ruanito”, o jovem pupilo em ação; sempre atencioso e afetuoso, as mais lindas vibrações no seu novo caminho. Vocês são, com certeza, um dos motivos de minha experiência ter sido algo tão bonito em toda sua complexidade. Muito obrigada por me incorporar à vida de vocês.

Ao “Muchacho”, que “me ‘chegou’ sem me dizer que vinha” e eu pouco sabia que “me encantaria pelo todo do seu ser”. Por todo o apoio e ânimo dados cotidianamente, por acompanhar o passo a passo desse processo, presencialmente ou virtualmente; meu muito obrigado repleto de afeto e ternura. Que o futuro nos seja doce.

Esse trabalho não seria possível sem que a “galera da APAFunk” me tivesse recebido tão bem. À eles um agradecimento mais que especial. À turma de 2014: “Papa” (novamente), “Lidi”, “Antonioni”, Gabriel, Valentim, Suellen, “Gigi”, “Agatha baby”, Alexandre, Matisse, Renan, “Batman”, “Bolete”, “Foguinho”, Niko, Ian, Flor, Neto, Luyara, Marielle, Priscila, Mariane, Susy, Simone, Ana Marcela, Alessandra, Durão, Mc Júnior e Leonardo, Markinhos, Xacal, Mestre Carlos, Davi, Pedro, Guilherme Leão, Du Candiero, Aline, Renata.

E também “aos novinhos sensacional” da turma de 2015: “Benji”, Sterre, Tainã, Marcos, Ana Paula, Joyce, Lidianne Cosmelli, “Marilinha”, Felipe Moulin, Pajé, Florence, “Patrício”, “Mari”, Felipe “sempre elegante”, João Grande, Dayane.

Um agradecimento carinhoso e especial à galera do Bloco que sempre estava no “bar”, principalmente aos que faziam a conexão “Lapa-Madu”. Desculpe se nesse espaço esqueço algum nome. Mas a cada um, meu muito, muito obrigado!

Esses agradecimentos não estariam completos se não mencionasse o Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense. À secretaria do mesmo, especialmente ao Marcelo. E a todo o corpo docente, em especial os professores de minhas disciplinas cursadas. Um agradecimento caloroso aos integrantes - professores e alunos- do NaRua.

Agradeço ainda a disponibilidade das professoras Ana Cláudia Silva e Tatiana Bacal que aceitaram prontamente o convite para composição desta banca.

Não menos importante, um agradecimento especial à minha “ori”, Alessandra Barreto, que fez dessa relação não apenas um contrato burocrático, mas uma relação de parceria. Obrigado por todo afeto em mim depositado e pelo caminhar junto nesse processo repleto de descobertas; por certo “um empreendimento espinhoso, e mais do que parece” porém, ainda repleto de prazer.

Por fim, agradeço à CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa concedida durante todo o período do curso.

*“É necessário se espantar,
se indignar e se contagiar,
só assim é possível mudar a realidade.”*

Nise da Silveira

SUMÁRIO

Introdução

Uma temporada de batuque, uma temporada de experiências -----	11
Peguem as baquetas e talabartes -----	13

Capítulo 1 – O FUNK

1.1 – Panorama -----	19
1.2 – “ APAFunkê!” -----	26
1.3 – Pequena cronologia de conquistas -----	33
1.4 – M.I.L – Mobilização, informação e luta: “o funk é pra chamar gente” -----	38
1.5 – “Um novo braço da APAFunk” -----	43

Capítulo 2 – O BLOCO

2.1 – Aproximações -----	48
2.1. – Corpo & Som: ensaios, sociabilidades e aprendizagens musicais -----	54
2.3 – “ Uma iniciação sem normas explícitas” -----	63
2.4 – Mas afinal, o que é ser um coletivo musical de funk? -----	78

Capítulo 3 – A RUA

3.1 – “Pra quem curte o funk”: a ocupação em Manguinhos -----	90
3.2 – “Para cada dez favela, a gente faz um Circo Voador” -----	102
3.3 – “Toda intervenção é uma aposta”: o desfile na Carioca -----	120
Considerações Finais -----	135
Referências -----	142
Anexos -----	150

INTRODUÇÃO

UMA TEMPORADA DE BATUQUE, UMA TEMPORADA DE EXPERIÊNCIAS

A ideia de “*encontros*”¹ alicerça todo este trabalho. Ela permeia tanto meu encontro com a cidade do Rio de Janeiro como também com as diversas pessoas que encontrei aqui. E, através delas, meu encontro fortuito com o meu objeto de pesquisa, o Bloco da APAFunk (Associação de Profissionais e Amigos do Funk). Este possibilitou relacionar-me com diferentes pessoas que me permitiram ver seus diversos pontos de vista, mostrando variadas versões de uma mesma cidade, indagando sobre suas múltiplas esferas.

Mas antes de detalhar tais “*encontros*” são necessárias certas rememorações. Eu me formei em Ciências Sociais na Universidade Federal do Ceará em 2013. Nos últimos meses desse mesmo ano me inscrevi para o mestrado em Antropologia da Universidade Federal Fluminense. Fui aprovada e, por conta disso, passei a morar no Rio de Janeiro para cursar as disciplinas, e apostava dar uma arejada nos desdobramentos de minha pesquisa monográfica².

Assim, cursando as disciplinas fiz colegas que se tornaram amigos e os pontos de encontros e conversas não se limitavam mais aos espaços e tempos após as aulas. E, dessa maneira, Natália, uma das minhas colegas de turma, se tornaria, como disse carinhosamente certa vez em que estávamos discutindo as agruras do mundo acadêmico, a minha “Doc”³.

¹ A noção de *encontro* aqui trabalhada é totalmente tomada das considerações de Silva. Esta noção pressupõe, além do encontro de um ser com outro, agenciamentos diferenciados que somam-se a fim de construir um movimento, nesse caso, o Bloco APAFunk em suas intervenções no espaço público. Como um conceito aparecerá no decorrer do texto em itálico, assim como todos os outros.

² Meu trabalho monográfico trazia a discussão sobre a produção da habitação em uma comunidade da periferia de Fortaleza, Ceará. (LUCENA, 2013).

³ Principal interlocutor e peça chave nas relações de proximidade e intimidade desenvolvidas no trabalho de campo de William Foote-Whyte em sua pesquisa sobre as áreas “degradadas” de Boston. (FOOTE-WHYTE, 2005).

Natália⁴ que é paulista de nascimento e já é carioca de coração, mesmo morando em São Paulo fez seu trabalho de final de curso sobre UPP e parte de sua pesquisa foi feita no Rio de Janeiro. Das surpresas de toda pesquisa etnográfica, um dos rapazes que ela tinha entrevistado em campo era um dos idealizadores e coordenadores do Bloco, Guilherme⁵.

Como uma *rede* que vai entrelaçando suas linhas, ele a chamou para participar do bloco e ela me convidou. Naquele momento eles estavam fazendo inscrição para quem quisesse ser ritmista na segunda temporada do Bloco, ano 2014.

Havia muitos pontos favoráveis para que tudo se encaminhasse para o sim: apesar de eu já ter tocado em uma banda de fanfarra⁶ antes, essa era uma atividade que sempre me chamava atenção. Ali, não era um pré-requisito saber um instrumento e nem era obrigatório tê-lo. Ensaaiáramos o ano inteiro para a apresentação de 2015.

Eu, recém-chegada ao Rio de Janeiro, por conta da aprovação no Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, ainda sem conhecer a cidade, decidi me integrar a esse grupo, com o objetivo primeiro de ocupar minhas noites de segunda-feira me dedicando ao aprendizado de um instrumento, me divertindo tocando com outras pessoas, e quem sabe conhecendo mais um pouco da cidade, pois uma das chamadas do Bloco era que suas atividades concentravam-se num “coletivo musical de funk de ocupação dos espaços públicos”⁷.

Após algum tempo, e não demorou muito, percebi que o ambiente no qual eu estava inserida, as pessoas com as quais estava me relacionando, a aprendizagem musical a qual eu estava me dedicando, ultrapassava as supostas barreiras “de aprender a tocar um instrumento”, na verdade, ia além.

Inscrita no Bloco como “nova ritmista” da segunda temporada, nossa recepção foi feita com uma apresentação da primeira turma do Bloco e depois um bate-papo, encabeçado

⁴ Os nomes utilizados nessa pesquisa serão nomes verdadeiros, principalmente se relacionado às pessoas públicas. Porém, nas passagens em que abordarei momentos mais conflituosos omitirei os nomes, referindo-me, por vezes, somente a posição do interlocutor no grupo.

⁵ Formado em Direito pela UFRJ. Acompanha a trajetória da APAFunk, bem como do Bloco desde seus primeiros anos. Atualmente trabalha no coletivo Meu Rio.

⁶ Banda destinada a marchas e desfiles cívicos, mesclando instrumentos de sopro e de percussão.

⁷ As aspas, recorrentes no texto, se referem tanto as citações, como indica a ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas-, como as categorias e expressões nativas.

por Mc Leonardo e Mano Teko, diretores da APAFunk aquela época, juntamente com os membros da coordenação do Bloco e os veteranos da primeira turma.

Realizada após a “batucada”, a conversa rápida, ao qual se dá o nome de Bate-Papo de Ritmistas, foi uma forma de nos informar sobre o que é a APAFunk, sobre como foi o processo de criação da associação, as dificuldades e vitórias que ela conseguiu, seus objetivos, sua “pauta de reivindicação”, e que o Bloco, por consequência, por estar neste “guarda-chuva” da Associação, comungava também desses valores.

Através da música e discussões sobre o funk, surgiam questões maiores que envolviam o cenário político e social da cidade do Rio de Janeiro e que, de certa forma, voltavam-se para atinar uma consciência crítica de nossas ações como participantes de uma associação de funkeiros, como membros de um Bloco de Funk que tem como proposta “ocupar os espaços públicos na cidade”, constituído por indivíduos participantes de uma determinada conjuntura social e com o poder de modificá-la.

Através dessa tomada de consciência, juntando esses elementos, a frase que foi dita por um dos interlocutores de que “somos um bloco de carnaval, mas não só”, começava a se descortinar e a fazer sentido sob outra ótica, agora pensada como questão antropológica.

É a partir dessas primeiras reflexões que buscarei mostrar o que é e como se define a APAFunk, observando seu relevo no cenário urbano e do funk carioca. Essa incursão é necessária para entender o papel do Bloco, já que ele está diretamente vinculado à associação.

PEGUEM AS BAQUETAS E TALABARTES

No famoso texto, *Ser afetado* de Favret-Saada (2005:158), a antropóloga escreve: “deixei-me afetar, sem procurar pesquisar, nem mesmo compreender e reter... Eu estava justamente experimentando esse sistema, expondo-me a mim mesma nele.” Olhando meu caso, não era nenhuma feitiçaria do Bocage francês, mas o torpor, quando a bateria começa e o seu corpo involuntariamente começa a responder, imagino, talvez deva ter algo de semelhante.

Foote Whyte (2005), em seu trabalho sobre as áreas degradadas de Boston, na fictícia Corneville, traz a intensidade das relações em campo entre pesquisador e interlocutor. Mostra-nos os percalços da intensa relação e descobertas no processo etnográfico. Além das lições metodológicas de fazer pesquisa em áreas urbanas, ele exemplifica uma salutar angústia inerente às situações em campo; como novos relacionamentos ou questionamentos surgem, como podem ser enfrentados, além de nos conduzir a formas frutíferas de pensar o desafio ao qual nos propomos.

De forma semelhante, a minha participação como ritmista do Bloco, os vínculos e amizades que surgiram daí, também são por mim pensados como ferramenta metodológica e analítica para incrementar e mostrar os elementos da análise que me proponho: apreender dimensões da arte e política através dos bastidores e apresentações do Bloco APAFunk⁸.

Nessa incursão etnográfica, a dimensão de minha própria experiência também se faz presente. Essa experiência é um momento de compartilhamento de vivências com meus interlocutores. Nesse caso, minha relação com o Bloco é mais do que uma simples relação de observação sistemática, reuniões pontuais ou entrevistas agendadas com dias de antecedência. As boas relações construídas, a proximidade com outros integrantes do grupo, a experiência única de estar num coletivo musical assim que cheguei à cidade, foram alguns dos fatores que me permitiram criar mais do que uma relação de aprendizado.

Gozar dessa experiência, enriquece e dificulta, na mesma medida, o perceber e analisar a linha etnográfica. Jogar-se no campo, dessa maneira, assume um caráter diferente, especial e único⁹. E se há facilidades em certos aspectos para o desenrolar da pesquisa, por outro lado, há também suas dificuldades.

Aos poucos percebi “a angústia de ter-me pessoalmente engajado.” E é nesse limite que urge essa experiência. Florence Weber (2009), em sua pesquisa sobre as práticas sociais fora do trabalho no bairro operário francês de Montbard, traz uma perspectiva

⁸ Toda referência específica ao Bloco APAFunk, será utilizada com a letra inicial maiúscula, para diferenciação em relação a outros blocos.

⁹ Questões referentes a minha participação no Bloco sendo ativada como conhecimento antropológico serão melhor trabalhadas no capítulo seguinte.

fenomenológica às ciências sociais, ao apresentar uma discussão sobre uma etnografia das percepções¹⁰. Admitir isso, juntamente com a pesquisadora, é supor;

“que nossas percepções sensoriais, longe de serem um dado universal ligado tão somente às especificidades fisiológicas da espécie humana, seja também um dado social, ligado a contextos sociais da percepção” (WEBER, 2009)

Decorre daí, que optar por esta escolha metodológica, é vê-la “particularmente marcada pela hipótese de uma percepção socializada”. E minha percepção e socialização foi dada pelo contexto de participar como ritmista do Bloco. Através dessas “afecções” (GOLDMAN, 2003) e participação foi que os caminhos desta pesquisa puderam ser traçados, que uma relação com os “meus outros” pôde ser realizada. Trago, então, essa participação como um instrumento de conhecimento.

A experiência do contato, de estar no campo, já pressupõe uma relação que está no cerne dos métodos difundidos na antropologia, em que um “eu” pressupõe uma formulação sociológica de um “você”. A experiência é o substrato da invenção que nos propomos (WAGNER, 2010). E como Wagner (2010:30) “compreendemos a invenção como um processo que ocorre de forma objetiva, por meio de observação e aprendizado, e não como uma forma de livre fantasia.” A experiência assim fricciona lados e partes e contribui para o afloramento de uma nova percepção de conhecimento.

Além do olhar, do ouvir (OLIVEIRA, 2000), o processo de campo etnográfico é também, como demonstra Weber, um processo de “estar com”. Se “estar com” presume uma relação de alteridade, no caso do estudo feito por Weber com os trabalhadores de Montbard, cidade que a pesquisadora morou quando criança e que retornou para realizar a pesquisa, a mesma percebeu que a não participação era uma irreabilidade (WEBER, 2009). Ela mostra-nos que “estar com” trata de uma experiência partilhada, e que somente através desta podemos acessar práticas e conhecimentos.

“O pesquisador convertido em nativo vivencia tais processos, ao mesmo tempo em que participa da construção de algumas reputações. Isto lhe confere uma posição privilegiada para observar os acontecimentos e as interações nas quais se desenham imagens positivas ou negativas...” (WEBER, 2009:35).

¹⁰ Csordas (1990) discute teórica e conceitualmente com Hollowel e Merleau- Ponty sobre percepção em sua relação de sujeito e objeto, tendo em vista as considerações para seu “*paradigm of embodiment*”.

Já numa perspectiva pós-moderna, como aponta Peirano, essa experiência de campo é transmutada para o “confronto etnográfico”, permitindo a esse encontro ser “recursivo, contingente ou engajado”. (PEIRANO, 1991:253) A experiência referida acima traz a possibilidade de analisar o próprio processo etnográfico como uma ficção, “não como falsidade, mas no ‘sentido de algo feito’, algo ‘construído’ (PEIRANO, 1991:254), que nos conduz à própria experiência ao ser transcrita nos textos etnográficos.

Assim, retomamos a maneira basilar do fazer antropológico, dada através da “experiência etnográfica”, que como aponta Clifford sobre a experiência real é “como um meio de produzir conhecimento a partir de um envolvimento intersubjetivo” (CLIFFORD:1998:20; GOLDMAN, 2000).

De acordo com Dilthey,(DILTHEY apud BRUNER,1986) o conceito de *experiência*, *Erlebnis*, traz a implicação da experiência vivida. Citando uma antropologia da experiência, esta lida com a maneira como seus indivíduos experienciam sua própria cultura, como os eventos são recebidos pela consciência (BRUNER, 1986). Como aponta Clifford, “seguindo os passos de Dilthey, ‘experiência’ etnográfica pode ser encarada como a construção de um mundo comum de significados, a partir de estilos intuitivos de sentimentos, percepção e inferências” (CLIFFORD, 1998:36).

A minha *experiência* com o Bloco APAFunk é fruto primeiro de um encanto dado pela percepção musical, intensificada pelo meu processo de inserção, de “imersão”¹¹, equacionado a essa aventura empírica e analítica, uma aposta nas “ideias do sensível” (HERZFELD,2014:33).

A partir da consciência de que “a experiência do pesquisador pode servir como uma fonte unificadora da autoridade no campo” (CLIFFORD, 1998:34), os desdobramentos dessa certa autoridade encontram-se, em um segundo momento, “na dialética entre experiência e interpretação.” O peso da interpretação, vai incidir na produção das narrativas, na apresentação e construção dos dados que surgem dessa relação.

¹¹ A etnografia de Hikiji¹¹, nos atenta para um processo de “imersão”, olhando a esfera da aprendizagem musical, da partilha e conhecimentos trocados nesse espaço. Como o que se passa no Bloco, “a imersão proporcionada por tal fazer musical, que absorve os jovens, torna-os parte de um grupo, empresta-lhes hábitos, modos de agir, gostos, [...] age em seus corpos e mentes”¹¹. (HIKIJ, 2003: 126).

O texto escrito é uma ferramenta que valida seu “estar lá”, que sacraliza a etnografia, mas que, por outro lado, também possibilita questionamentos sobre os meios de sua produção, aspectos já bem explorados pela virada pós-moderna na antropologia. Mesmo que as palavras escritas e análises finais, que servirão de domínio público futuramente, sejam únicas e exclusivamente de minha “autoria”, não há como eximir a participação dos que partilharam comigo essa experiência, note-se pela abundância de aspas no texto, ou mesmo pelo uso de expressões utilizadas por meus interlocutores e que eu, em algum momento, cheguei a utilizá-las para me referir a um mesmo objeto.

Dessa maneira, além do amparo das referências bibliográficas, esta dissertação conta com um trabalho de campo de dois anos, 2014-2015. Percorro por uma escolha metodológica etnográfica, por meio de um processo que se fez por um “estar com”, de percepções sonoras, partilhando experiências e vivências, contando com dados extraídos de observação participante, abundantes conversas informais, bem como o acompanhamento de eventos e situações em que pude estar presente com o Bloco APAFunk e algumas reuniões da associação, no início do ano de 2015.

Somam-se a isso oito entrevistas realizadas com os membros do Bloco. As fiz baseando-me em quem percebia ter maior envolvimento com o mesmo. É preciso deixar claro que, apesar de ainda ter participado no Bloco em 2015, o foco desse trabalho é 2014, por isso não realizei entrevista com membros da terceira temporada. Ressalto ainda a impossibilidade de realizar mais entrevistas deu-se principalmente pela incompatibilidade de minha agenda com a dos ritmistas.

Assim, esse trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro deles, através de investigação bibliográfica, busca trazer os panoramas do ritmo funk em consonância com o cenário social, apontado o caráter específico da mutação musical que o ritmo – originalmente norte americano – passou desde que chegou em terras brasileiras, especialmente carioca. Esse cenário nos ajudará a entender o tipo de funk que a Associação de Profissionais e Amigos do Funk seleciona para compor o seu repertório. Ainda nesse capítulo, iremos averiguar as diversas linhas que compõem a APAFunk no seu movimento de institucionalização, e nas suas formas de ação de interlocução com o público, de estar na rua, na qual o Bloco APAFunk se insere como uma ferramenta, uma maneira de fazer (RANCIÈRE, 2005).

O segundo capítulo trata do esmiuçar do meu processo de “imersão”. Através deste procurarei mostrar o que envolve ser ritmista e os leques que essa condição abre, principalmente de aprendizagem artística e engajamento político. Ambiciono mostrar como se dá o dia a dia do Bloco, como é seu funcionamento, como são dadas suas diretrizes. Surge daí, alicerçada nas entrevistas, observações e partilha de experiências, as diversas opiniões internas que contribuem para entender o que faz desse Bloco um coletivo de ocupação dos espaços públicos.

Se no capítulo anterior direcionamos nosso olhar para o movimento interno durante um ano de ensaios, no capítulo três nos voltamos à saída desse Bloco do seu espaço de ensaio, acompanhando o seu movimento de ida às ruas, na “ocupação dos espaços públicos”. A perspectiva adotada continua sendo a do olhar de pesquisadora e também ritmista – ou vice versa. É esse o tom da etnografia de três eventos que apresentará tal movimento do Bloco indo às ruas. São eles: uma apresentação na favela de Manguinhos na zona norte da cidade, na casa de show Circo Voador e o desfile no Largo da Carioca, os últimos ambos no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

A escolha destes três eventos parte da especificidade de cada um. Primeiro por que cada foi singular na trajetória – ainda- recente do Bloco. Segundo, porque cada um deles exemplifica questões debatidas internamente que contribuem significativamente para a performance política e a característica que seus membros querem empregar-lhe.

A conclusão é um eco das ideias que foram tratadas anteriormente, e culmina, etnograficamente, com o final das atividades do ano de 2014; com a apresentação do evento realizado pelo Bloco APAFunk no Largo da Carioca. Nela procuraremos fechar as lacunas dos pontos que foram dissertados nas páginas anteriores, buscando concluir o pensamento inicial que mostra como o Bloco, na sua intersecção entre prática artística e engajamento político também almeja atualizar “a relação entre experiência subjetiva e a transformação da ordem social”. (DI GIOVANNI, 2015:13).

CAPÍTULO 1 – O FUNK

1.1: PANORAMA

O funk na cidade do Rio de Janeiro possui uma posição singular. Nesta cidade talvez ele tenha sua maior expressão, coibição e consumo. Desvencilhando algumas cronologias, faremos pequenas incursões, tentando salientar pontos importantes, desde suas primeiras aparições, ainda ligadas ao *soul* norte americano, até suas expressões mais recentes, bem como sua relação com as periferias e as mídias.

No Brasil, a primeira década de experiências e práticas ligadas ao funk coincidiu com um período em que o país começava a se abrir à redemocratização, onde setores excluídos da arena política começavam a se organizar para reivindicar seus direitos. “A mobilização popular surgia face aos “autoritarismos e à incompetência dos governos” (CARDOSO, 2008: 319). Dessa maneira, uma recém abertura política possibilitava a entrada de novos atores e novas formas de reivindicação¹². A rua, o palco, os festivais, a música surgiam, como outrora em outros contextos mundiais, para fazer diferença e marcar sua pertinência.

A partir de momentos-chave, Lopes (2011) nos situa em um panorama desse estilo musical na cidade carioca. É interessante perceber como a autora opera a sua análise sob as lentes das representações sociais construídas acerca do funk.

Em consonância com as mudanças sociais é possível perceber o quanto a música foi sendo reinventada, adaptada e aos poucos ganhando denominações particulares, com variações rítmicas como o tamborzão ou mesmo o “passinho”.

A cidade do Rio de Janeiro conheceu o funk nos anos de 1970. Ainda naquele tempo, a música vinha carregada da influência do *soul* norte-americano. Mesmo naquele

¹² Sobre movimentos sociais da redemocratização, ver Boshi (1987). Para um discussão baseada nos limites e características da literatura sociológica sobre a sociedade civil e a emergência de novos atores a partir dos anos 90, ver Lavalle (2003).

momento, entre um e outro Baile da Pesada, por exemplo, Vianna (1997:16) já percebia “o movimento da massa; o poder do coletivo; a economia da intensidade e diversão que o baile traz” ao som da “mixagem” que cabia à *expertise* do DJ misturar as músicas e ainda conseguir manter o público com a mesma empolgação (FACINA, 2009).

Hermano Vianna (1997) traz um dos primeiros estudos sobre o tema nas Ciências Sociais, ao possibilitar situá-lo tanto como pauta de estudo dos diversos saberes, não só antropológicos, mas também como meio de visibilização de uma prática cultural. Assim, nos mostra o “mundo do funk” centrado no poder dos bailes que, aos poucos, ia ganhando multidões com a sua novidade sonora.

Os bailes, eventos onde o funk podia ser conhecido, apreciado, curtido, eram realizados nas quadras esportivas e nos clubes, principalmente nas zonas Norte e Oeste da cidade, sendo às vezes referenciado como uma festa, a “diversão do subúrbio” (LOPES, 2011). Lotava casas de show como o Canecão – antes mesmo deste ter se tornado reduto da MPB- juntando cerca de 5 mil pessoas por baile (Cf. VIANA, 1997).

O baile representava o “epicentro, o espaço central, no qual se manifestam os mecanismos de inclusão e exclusão, onde se estabelecem os laços sociais e de disputas” (HERSCHMANN, 2000:71). Ali, os funkeiros possibilitavam novas formas e maneiras de consumir e ressignificar o estilo musical tipicamente norte-americano. Trazido de lá, e pela influência do hip hop, surgiam as figura do MC – o mestre de cerimônia, que impulsiona e interage diretamente com seu público.

Dessa época, final do anos 1970 e começo dos anos 1980, surge uma das bases do chamado “batidão carioca”: trata-se da “incorporação de uma moderna bateria eletrônica que permitia a fusão do funk com o som pop do grupo alemão Kraftwerk, comandado por um dos precursores da cultura hip hop, o estadunidense Afrika Bambaata”, explica a antropóloga Adriana Facina (2009:3).

Nos anos de 1980 aparecem em território nacional o Miami Bass, o “hip hop produzido em Miami”. Ligado às festas, seu teor voltava-se mais às celebrações da “sexualidade livre”, e por consequência, os temas mais politizados decresciam. Surgem também as chamadas “melôs” que, inspiradas em uma fonética parecida e baseada no inglês das músicas originais, “criavam-se letras jocosas e com conotação sexual” (FACINA, 2009). Soma-se a este cenário o que se conhece por “funk melody”, trazendo uma

versão mais romântica e cadenciada do estilo musical, que na versão americana, se conhece por “freestyle”.

À medida que o funk ganhava espaço nesse contexto cultural, à medida que se firmava em diversos endereços da cidade¹³, principalmente nas periferias e subúrbios, ele admitia a criação de um novo tipo estético, bem como de sociabilidades. A consequência disso seria a emergência de um mercado de produção e consumo do funk, que colocava em evidência o reconhecimento de uma “galera”, especialmente jovens, adeptos ao estilo musical.

O segundo movimento acerca do funk ainda acontece em meados dos anos de 1990, quando o estilo musical passa a contar com a figura do MC e começa a ser cantado em português, ganhando vários adeptos. Com isso, ele passa a ser tocado em lugares da Zona Sul da cidade, atraindo diversos segmentos da sociedade, inclusive jovens de classe média, para os bailes de comunidade, os “bailes que acontecem na favela”. (LOPES, 2011:34).

Concomitantemente, ocorrem episódios nas praias da Zona Sul do Rio de Janeiro, conhecidos como os “arrastões”. Tais “arrastões” eram caracterizados pela mídia como uma invasão das praias por uma centena de “habitantes da favela”, “jovens funkeiros” que “só estavam lá para saquear os banhistas de classe média” (LOPES, 2011:34). Envolto por essa midiática, que relacionava os jovens das áreas marginalizadas¹⁴ as ameaças dos perigos dos assaltos, roubos e furtos, os funkeiros tornaram-se conhecidos pela classe média da Zona Sul carioca, classificados sob o signo do “perigo” (FACINA, 2010).

No cenário social, político e econômico das décadas de 1980 e 1990 o país passava pelo o que Maricato (2000) nomeia como “décadas perdidas”. Naqueles anos, o Brasil passava por um período de recessão, apresentava altas taxas de crescimento demográfico, declínio da economia e um mercado que não conseguia absorver a mão de obra disponível. Os centros urbanos inflavam com pessoas que migravam para as

¹³ A título de exploração musical, os MC’s Júnior e Leonardo possuem uma música intitulada “O endereço dos bailes”, listando vários bailes que aconteciam na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁴ Utilizarei o termo margens ao me referir à análise da produção de processos de exclusão, segregação e subalternidade de grupos e pessoas. “Favela” e “periferia” são termos aqui utilizados como categorias nativas. Para maiores análises sobre a dicotomia dos termos ver Rosa (2009).

cidades em busca de trabalho e moradia, gerando desigualdades e exclusões cada vez mais visíveis. A pobreza, afirma Maricato, é urbana (MARICATO, 2000:23). Somam-se a isso a ausência de políticas públicas de moradias eficientes e a carência de mercados imobiliários mais inclusivos que facilitassem o acesso a moradias nos centros urbanos para a população com menor capital financeiro. Nesses anos as ocupações e invasões aumentam consideravelmente. (MARICATO, 2000b).

Outra face desse crescimento urbano é que o país passa a ter níveis de homicídios até então nunca vistos, evidenciando o fenômeno da violência urbana por meio de duas versões (MARICATO, 2000). Para uma classe média, essa violência estava relacionada aos

“ataques ao patrimônio privado, para os moradores das periferias tratava-se, por sua vez, de sinônimo de assassinato, com alto grau de participação das forças do Estado. Muitas dessas mortes são resultado de uma política proibicionista que prioriza o combate contra o comércio varejista de drogas ilícitas nas favelas, o chamado tráfico”. (PASSOS; FACINA, 2014:17).

Como aponta Zaluar (2006), existe certa representação hegemônica que decreta a favela como espaço tipicamente marginal. Tratar sobre esse assunto é refletir sobre a produção de espaços na cidade, da trama conflituosa de suas criações (TELLES, 2006). Admitindo desigualdades e diferentes percepções sobre esse espaço, a favela muitas vezes foi tratada como “problema social” na ordenação da cidade, sendo-lhe conferida uma identidade estigmatizada (GOFFMAN, 1982).

Contudo, presente no cenário da cidade, as favelas não se encarceram no espaço de si mesmas, possuindo uma intensa relação de fluxos políticos, sociais e culturais com outros espaços e sujeitos considerados não periféricos (FACINA, 2014). As favelas, dessa maneira, se apresentam como uma possibilidade factível da explicação de uma lógica urbana no mundo contemporâneo (NUNES; VELOSO, 2010), se distanciando da ideia de uma cidade paralela, isolada, como o gueto (WACQUANT, 2004).

Facina (2010), por sua vez, fala da construção de um perfil do “inimigo”; imagem de perigo e ameaça criada pelo Estado que encontra sua representação no morador da favela, geralmente negro e pobre e que tem como prática cultural e de lazer o forró, axé, brega e, principalmente, o funk. Este também passou por uma construção midiática que o estereotipa e endossa determinados preconceitos.

Se as representações vinculavam periferias¹⁵, favelas e funk às “classes perigosas” reforçando estereótipos de violência o funk por sua vez, não parava. Surge nessa época os chamados festivais de galera, organizados por donos de equipes e DJ’s. Nesses eventos também havia apresentação de rap; uma forma a mais de visibilizar as origens e acontecimentos que se passavam na comunidade, bem como para “pedir a paz nos bailes” (FACINA, 2009:5). Na pesquisa de Facina, esse fato indica mais um passo na “nacionalização do funk”, pois contava com a participação de moradores e cantores da própria favela além do apoio de quem se identificava com a causa.

Não há um pai ou mãe do funk nacional. Ele foi produto dos próprios funkeiros, veio diretamente do chão dos bailes. Em cima das batidas vindas dos EUA, como o voltmix e o hassan, juntando melodias de samba, cantigas de roda ou outras oriundas da música pop nacional ou internacional, os raps valorizavam as favelas e também denunciavam os problemas sociais e políticos do Brasil. (FACINA, 2009:8)

Em seu terceiro momento, mesmo que ainda estivesse estampando os cadernos policiais, o funk, através de uma crescente exposição na mídia, “vira moda” e passa a ser consumido em “academias, ginásticas, boates e clubes localizados em áreas nobres do Rio de Janeiro” (FACINA, 2009; LOPES, 2011:41), sem falar nos jovens de classe média que passavam a frequentar os bailes (LOPES, 2011; HERSCHMANN, 2000), contribuindo para uma certa glamorização do funk (LOPES, 2011; HERSCHMANN, 2000). É dessa época que se esboçam divergências na forma de consumo do funk: um que seria mais tocado na zona sul e outro consumido pelas periferia¹⁶.

Tal visibilidade e glamorização fazem com que, nos anos 2000, o funk, como uma expressão ligada à cidade carioca, passe a ser mais conhecido em outros lugares do território nacional. Porém, dessa vez, o estilo musical passa a ser associado à temática que envolve sexo e tráfico (LOPPES, 2011:46)¹⁷.

¹⁵ O termo perifira será utilizado como categoria nativa, tanto dos integrantes da APAFunk, como de pessoas ligadas a esse contexto.

¹⁶ Não há consenso entre os pesquisadores do tema sobre essa categorização dicotômica.

¹⁷ Gravidez, disseminação de HIV, prostituição de menores, a divisão em quem canta um “funk do bem” ou um “funk do mal” chamados “proibições” – “rótulo que mistura desde a apologia ao crime até músicas que simplesmente relatam uma realidade indigesta de forma nua e crua” (FACINA, 2009) elencam as características da produção dessa época.

Ainda situado nessa relação de perigo, com o que de mau e ruim há na favela, o funk novamente volta a ser alvo de criminalizações, principalmente pela repercussão do assassinato do jornalista Tim Lopes, da Rede Globo, em 2002 que, segundo veiculado pela mídia, teria morrido num cenário de baile funk (LOPES, 2011).

Nesse momento, se o tipo de funk que mais ganhava visibilidade era o das músicas com letras mais sexualizadas ou “os proibidões”, estigma endossado pelas forças do Estado, essa vertente do ritmo musical contribuía para reafirmar cada vez mais preconceitos midiáticos direcionados aos funkeiros. Em 3 de novembro de 1999, a resolução 182 da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, feita por iniciativa do deputado Alberto Brizola, filiado ao Partido da Frente Liberal, institui uma CPI do funk. O intuito era investigar os bailes funks “com indícios de violência, drogas e desvio de comportamento público infanto-juvenil” (PALOMBINI, 2012).

Com esta resolução, os bailes só poderiam funcionar sob autorização policial, ficando sua execução vinculada a “acordos informais para não dizer ilegais entre poderes locais e forças policiais” (PASSOS; FACINA, 2014). Nota-se que, na esteira dos anos 2000, em especial em 2008, foi sancionada a Lei Álvaro Lins, lei nº 5.265-2, que colocava a realização dos bailes de funk e festas de música eletrônica sob a permissão da Secretaria de Segurança do Estado.

Porém, como me informou uma interlocutora¹⁸, as proibições eram tratadas diferentemente pelo Estado. Bailes que fossem organizados por setores de maior capital social e econômico teriam menos empecilhos à sua realização. Mesmo que alguns bailes contassem com relações financeiras vindas do varejo das drogas (LAIGNIER, 2010), outros bailes é que foram fechados, submetendo a prática do baile funk “feitos pela comunidade” às dificuldades e existência de obstáculos cada vez maiores.

Paralelo a isso, no âmbito de sua política de segurança, o governo do Rio de Janeiro havia realizado experiências com o “policiamento comunitário de quarteirão” e com o GAPE (Grupamento de Aplicação Prático Escolar), implementado primeiramente no Morro da Providência e no Centro da cidade, onde propunha uma polícia com práticas comunitárias.

¹⁸Lidiane, uma das idealizadoras do Bloco. Membro da coordenação do mesmo no ano de 2014. Está presente desde a primeira temporada. Participa do Sindicato dos Professores, representando sua profissão.

Passadas essas atividades, surge o GPAE, “Grupamento de Policiamento em Áreas Especiais”, criado como uma unidade operacional especial da Polícia Militar nos anos 2000, inicialmente nas favelas do Pavão-Pavãozinho e Cantagalo, entre os bairros de Copacabana e Ipanema” (LOPES; FIGUEIRA, 2014). Mesmo com sua atividade encerrada, esse projeto culminou, em 2008, com a emergência da primeira UPP – Unidade de Polícia Pacificadora, no Morro Santa Marta, em Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro. Esta política pública traz em seu discurso a proposta de implementar uma polícia de caráter comunitário, com intervenção direta em favelas, a fim de desarticular quadrilhas, tráfico, crime organizado. Contudo, pensado como uma “nova política de segurança”, apresenta-se frente ao combate, uma guerra metaforizada na expressão da “manutenção de uma nova ordem pública” (MACHADO DA SILVA, 2010).

A convergência de fatores como o inchaço das áreas periféricas da cidade, resultado de um cenário de urbanização brasileira desigual e segregacionista, aparece associado a uma intervenção cada vez maior das forças policiais nas periferias. Esse movimento gera um cenário que intensifica a criação de um tipo de preconceito que atinge pessoas que moram nas áreas periféricas e consomem o funk; encaixados no perfil de “inimigo”.

Lopes (2011) e Facina (2010) apresentam o funk como uma prática que tem seus maiores consumidores na periferia. Além disso, esta prática cultural mostra-se, em algumas escalas, ainda não desvincilhada de uma identidade deteriorada, do ressoar do estigma que é conferido à favela e seus moradores (GOFFMAN, 1982). Nestas considerações, o cenário funk, ainda “insere-se num processo amplo de estigmatização da própria favela e de seus sujeitos.” (LOPES, 2011), numa justaposição de variados processos segregatórios, cujo ápice encontra-se na reverberação do estigma territorial (WACQUANT, 2001).

Mesmo assim, Facina (2009) afirma que, no início dos anos 2000, o funk volta “ao centro da cultura popular de massas” e isso se dá por alguns fatores. Um deles é o surgimento dos “Bondes”, grupos que “reúnem cantores e dançarinos” e também o aparecimento das MC Mulheres. Nessa época, o funk nacional “chega a sua base eletrônica, com a criação e a implementação do tamborzão”. Tum tcha tcha Tum Tum tcha. Essa é a batida do tamborzão, que incorpora na sua base o batuque negro, as sonoridades do candomblé, samba, maracatu “entre outros tambores”. O tamborzão, diz Facina (op. cit:7), “passou a ser a base preferida dos DJs e MCs, bem como do público”.

Mesmo com uma base rítmica nova, as velhas questões relativas ao preconceito preconceito ainda permaneceram, e permanece. E, “para alguns funkeiros, esse preconceito será a causa para a transformação do funk em movimento político de luta contra a criminalização das favelas e suas práticas” (LOPES,2011). Desses esforços, que aos poucos foram se agigantando, é que assenta a criação da associação e o primeiro movimento de institucionalização do funk carioca (SANCHES, 2012).

1.2 “APAFUNKÊ”

O mote inicial: questionar a criminalização do funk, assim como pensar a questão do mercado do/no “mundo funk”. Desse pontapé surge a Associação de Profissionais e Amigos do Funk – APAFunk. A partir do esforço de juntar profissionais do funk, como MC’S, Dj’s, mas também apreciadores do estilo e de sua expressão cultural, a associação contou com a ajuda de pessoas de diferentes segmentos sociais e profissionais como professores universitários, deputados, profissionais liberais, o que possibilitou acessos (KUSCNIHR, 2000) e uma via de (re)conhecimento.

Essa via foi encabeçada por algumas figuras públicas do mundo funk como o Mc Leonardo, Júnior, Mano Teko, o deputado Marcelo Freixo (PSOL), o delegado Orlando Zaccane, as professoras Adriana Facina, Pâmela Passos, entre outros. MC Leonardo, um dos fundadores e o primeiro diretor da associação, relata em um Bate-Papo de Ritmistas¹⁹ que a ideia da APAFunk começou em 2012.

Nessa época, o MC era motorista de táxi e procurou saber que tipo de contrato os outros MC’s tinham assinado para poder comparar com o seu (que tinha assinado em 1995). MC Leonardo narra as difíceis condições do mercado da música e de shows. “Eu me deparei com contratos piores dos que eu tinha assinado, então, eu comecei a pensar. Pô, eu tenho que montar alguma coisa, eu tenho que fazer alguma coisa, né?”. Montar alguma coisa significava ir atrás de seus direitos como artista na indústria do funk,

¹⁹ Reuniões feitas pelo Bloco após as apresentações ou quando é necessário deliberar sobre assuntos importantes.

assim como uma possibilidade para desvincular a imagem do baile funk e da favela da depreciação que a mídia lhes conferia.

“[...] E eu queria saber como é que eu poderia reclamar judicialmente, juridicamente, a questão do funk, e eu descobri que o funk não estava no hall de cultura do estado, então eu pensei, como fazer? [...] Chegou um momento em 2005, 2006, 2007, que eu parecia um pastor de igreja sabe... Lá vem o Leonardo com esse papo de lei, com esse papo de associação, e na verdade eu não sabia o que é que eu queria, porque na hora que eu peguei eu não sabia que isso seria uma ONG, eu não sabia se seria um sindicato, eu não sabia o quê que era. Até que uma antropóloga da UFF me ligou, querendo um encontro comigo, né, eu falo que eu estava grávido da Adriana Facina, porque eu estava aguardando alguém, por ter lido toda, toda, todas as biografias e sabia que todos, todos os movimentos que realmente se posicionaram, e que quiseram realmente participar do momento político do Brasil tiveram, até mesmo para reivindicar alguma coisa, tiveram que apelar, que pedir ajuda para os universitários. E eu pedi ajuda para os universitários... O funk tava movimentando de dez a doze milhões por mês e que existia 300 bailes funks na cidade do Rio, que se a gente pegasse aqueles contratos, todos que estavam nas mãos dos empresários, dizem que o funk não tem contrato, pede um contrato para um artista e ele não tem ... Então a gente falou, pô, então a gente faz um conjunto de artistas para brigar pelo direito autoral e primeiramente a gente faz uma associação e depois dessa associação pronta a gente pega uma lei, eu fiz uma lei dentro de casa, um esboço de uma lei e buscaremos apoio. Só que a Adriana falou para mim que não, que naquele momento a gente fizesse uma coisa chamada Roda de Funk, para que eu pudesse explicar para todo mundo o que eu tinha explicado para ela.[...]E ela pensou que seria feita com um microfone na mão de todo mundo, e que a gente, e que ia juntar uma galera para poder panfletar enquanto a gente cantava, e depois de cada música, a gente parava de cantar, e começava a falar o que a gente tinha para falar... A Adriana falou, “Leonardo, se não vier ninguém, você faz sozinho, faz sozinho, porque o funk é para chamar gente.” porque ninguém quer entrar numa briga para perder, e eu falava assim, “Cara, não tem nada de anormal, você avisar o poder legislativo, o que o executivo está fazendo da gente, isso é normal, eu não vou dar tiro em ninguém, pô! [Bate papo de Ritmista, 18-08-2014].

As ideias para esse projeto – que viria a se tornar a Associação de Profissionais e Amigos do Funk- remetem a várias instâncias: a política, por uma defesa do funk e dos bailes, contra estigmatizações e depreciações midiáticas; na percepção do estilo musical como uma questão cultural, uma prática artística; nas relações de mercado, pois o funk mobiliza somas consideráveis de dinheiro, sendo um empreendimento rentável no ramo do entretenimento.

Com essas ideias em mente, uma reunião organizada e realizada na casa de Adriana Facina em 2008, que contou com a presença de “autoridades públicas, representantes do Ministério da Cultura, deputados, advogados, gente de movimentos sociais e mídia alternativa”, (FACINA apud SANCHES, 2008), possibilitou articulações e

movimentações para a criação da Associação, que entrou no campo político e artístico da cidade do Rio de Janeiro.

Guilherme Pimentel²⁰, advogado de formação, que participa ativamente do cenário político da cidade do Rio de Janeiro teve papel relevante no começo da associação, tendo sido o secretário geral da Assembleia de criação da APAFunk. Guilherme havia trabalhado na Comissão de Direitos Humanos da ALERJ e naquele momento trabalhava no Coletivo Meu Rio.

Ele informou-me que, além dos esforços já iniciados por MC Leonardo, outro fator pode ser incluído como uma das primeiras ações da APAFunk, antes mesmo de sua fundação oficial. Trata-se da divulgação do “Manifesto Funk é Cultura”, em julho de 2008.

GUILHERME: Esse é o Manifesto que começou tudo...

MARCELA: É de que ano?

GUILHERME – 2008. [...] É o Mc foi o cara que agregou todo mundo, que chamou pra fazer uma associação, tinha o papo da lei... Ele já vinha reunindo muita gente e aí, quando a Adriana Facina entrevista ele, ela meio que.. Quando termina a entrevista fala “Pô, você quer botar em prática tudo isso que você está falando?”. Ai ele “Quero”. Ai ela vai lá e ajuda ele a conhecer pessoas, pra saber o caminho da associação, pra lutar por uma lei. Nesse movimento que as coisa começam a acontecer... Ai tem um manifesto que já fala da criminalização, já fala de tudo, o manifesto é meio que lançado numa roda de funk. E a filosofia da APAFunk era fazer Roda de funk tá? A Roda de Funk foi uma invenção da APAFunk ... Então é meio que ocupar as ruas pra fazer o debate público sobre direito, sobre o funk, etc, com a população. Então essa era a forma de mobilizar. [Entrevista Guilherme 13-09-2015]

Redigido e veiculado por meio das pessoas que estavam no processo de construção da APAFunk ²¹, o Manifesto versava sobre o movimento funk como uma manifestação cultural das massas, diretamente ligado à juventude “de periferias e favelas”; da manutenção de empregos que o funk possibilitava; da possibilidade de ligar partes diferentes da cidade “estabelecendo vínculos importantes, principalmente em tempos de criminalização da pobreza”; de uma indústria exploradora e de contratos abusivos, a mesma indústria que circula a produção de uma vertente do funk em detrimento das outras; e a poesia que, como forma de comunicação e produção, continua sendo feita nas favelas (MOUTINHO; BORGES, 2015).

²⁰ Durante o percurso dessa pesquisa, entre o ano de 2014 até meados de 2015, o mesmo encabeçava a coordenação do Bloco APAFunk.

²¹ Divulgado por boca a boca, entre membros da Associação, e é possível encontrar linhas do projeto de divulgação em: <http://apafunk.blogspot.com.br/2009/01/manifesto-movimento-funk-cultura.html>

Como afirma Guilherme, nesse momento, as Rodas de Funk já estavam acontecendo, e circulavam pela cidade, mobilizando atores sociais e visibilizando os acontecimentos que se passavam nas periferias. Elas se constituem por uma mesa que ampara os instrumentos eletrônicos, o MPC²², os aparelhos que conectam os microfones às caixas de som, entre outros. As caixas de som ficam próximas às mesas, e à frente delas ficam os MC's.

É possível perceber que esse tipo de ação incorpora-se no linguajar de seus participantes não apenas como um ato qualquer, mas um instrumento, “uma forma de fazer” algo, nesse caso, de mobilização. Como exemplo, cito uma passagem da entrevista que fiz com Guilherme. Ele fala que, principalmente no início, a Roda de Funk não se tratava de um simples evento. “Não era como um show, que você vai ali e vê e tchau, e depois vai pra outro show. Aqui não, assim não, ainda mais um processo que já acontecia antes e que vai continuar acontecendo, é parte de um processo permanente, entendeu?”.

As Rodas de Funk se mostravam com um propósito cultural e pedagógico. Utilizando as suas palavras, são um “ato de fortalecimento”. E somente pela sua razão de ser, já eram consideradas “a própria luta da APAFunk”. Então, quando há uma Roda de Funk, entre uma música e outra, é falado sobre a luta da APAFunk, o que está acontecendo, tem um bate papo com a população[...]”, diz Guilherme em entrevista. Essas pequenas movimentações já estavam contribuindo para se conseguir uma visibilidade às questões no/do “mundo funk”, e conseguindo uma repercussão pela cidade.

Dessa maneira, no final de 2008, mais precisamente no dia 10 de dezembro, a Associação de Profissionais e Amigos do Funk tem sua fundação oficial.²³ Esta contou com a participação de 26 pessoas – 18 homens e 8 mulheres. “Às 18 horas do dia 10 de dezembro de 2008, cidade do Rio de Janeiro, estado do Rio de Janeiro, Rua Evaristo da Veiga, 55, 7º andar, auditório, CEP 20031-040²⁴”, fundava-se a APAFunk.”²⁵.

²² Misto de bateria eletrônica e gravador, o MPC (Music Production Center) é um aparelho eletrônico lançado pela empresa japonesa Aikai. Possui inúmeras possibilidades de gravar, armazenar e manipular sons. Tornou-se uma base indispensável para o hip-hop e sua adesão impulsionou a criação do “tamborão” no funk.(ALBUQUERQUE,2011).

²³ Em relação aos documentos de fundação e criação da APAFunk, tive acesso a ata de fundação, a relação de sócios fundadores e também o estatuto da Associação.

²⁴ Espaço onde, entre os anos de 2014 e 2015, aconteceram algumas das reuniões da Associação no qual pude estar presente. A utilização desse espaço, que pertence ao SEPE, Sindicato Estadual dos Profissionais de Educação do Rio de Janeiro, era articulado por meio de uma das Amigas do Funk que acompanha a associação desde seus primeiros passos e que tornou-se depois uma das coordenadoras do Bloco APAFunk.

Como consta na sua ata de fundação e eleição, participaram da primeira diretoria as professoras Adriana Facina e Adriana Lopes; o advogado Guilherme Pimentel; o DJ Marcelo da Silva; os estudantes Mariana Santos, Nilton de Oliveira, Mardônio José de Barros, Mariana Gomes Caetano e Caio Lopes Amorim; a comunicadora popular Cláudia Duarcha; a jornalista Cláudia Gianotti; o presidente da Associação de Moradores da Rocinha, William de Oliveira; o agrônomo Marcelo Durão; o animador cultural Vanderely Cunha; o assessor parlamentar do deputado Chico Alencar (PSOL) José Anastácio; a vendedora Alessandra Martins; e os MC's Alan Gomes, Francisco de Assis Mota Júnior, Alexandra Barcellos, Evandro Antônio, José Alex de Freitas, Juliano Souza, Vanderley Q. Geraldo, Wesley Denílio, Leonardo Mota e a única MC mulher, Tatiana Viegas. Assim, na sua constituição, registra-se a maior proporção de MC'S 10/26, seguida por estudantes 5/26 e pelas professoras 2/26 ²⁶.

Foi firmado que a APAFunk se definiria como uma associação “civil, de direito privado, sem fins econômicos”, denominada como “Associação dos Profissionais e Amigos do Funk – APAFunk, com o endereço de sua sede social sendo na cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, Rua 7 Lagoas, 195, Bloco 3, casa 102, Taquara, Jacarepaguá, CEP 22723-030.”

O estatuto da APAFunk passou pelos processos de leitura, discussão e aprovação, “sendo cada [item] debatido e alterado quando decidido pela assembleia e, em seguida, aprovado”. A APAFunk consiste em uma associação sem fins econômicos, “com âmbito de atuação nas áreas cultural, sócio-educativa e de promoção à cidadania, regendo-se pelo presente estatuto, em conformidade com a Constituição Federal do Brasil de 1988, com o Código Civil Brasileiro em vigor e demais leis vigentes”. (ESTATUTO APAFunk, 2008).

Tentando extrair de seu estatuto suas linhas gerais, vemos que a Associação têm entre seus principais objetivos desenvolver atividades ligadas à promoção do funk, “promover, incentivar e apoiar manifestações artísticas e culturais de crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos nas comunidades e áreas de atuação”; prezar e

²⁵ Como me disse um interlocutor, o acróstico da palavra ficaria APAF, mas decidiram colocar Funk no nome.

²⁶ Adriana Facina e Adriana Lopes desenvolveram trabalhos importantes sobre o funk e constam como referência bibliográfica neste trabalho e neste campo de pesquisa.

defender os direitos de seus membros, os direitos inerentes “à sua produção artística e seu exercício profissional na área do funk”; promover, incentivar atividades e fomentar vínculos com as comunidades e áreas de atuação.

A APAFunk não prevê o lucro entre suas finalidades, mas de acordo com seu estatuto pode “celebrar convênios, acordo”, além de “outros instrumentos jurídicos com pessoas físicas ou jurídicas, de direito público ou privado, nacionais ou internacionais”; podem promover parcerias que potencializem e que tenham objetivos afins com a Associação; “organizar eventos sociais, cujos recursos obtidos serão destinados integralmente à manutenção dos objetivos institucionais.” Sua manutenção financeira dá-se através de contribuições, doações, legados, bens adquiridos, recursos que possam ser adquiridos de acordo com seu estatuto.

Por sua vez, seu quadro social se compõe por :

I - Sócios Fundadores – são os que, basicamente, tomaram a iniciativa da fundação da APAFUNK.

II - Sócios Efetivos – “são aqueles aprovados em Assembleia Geral Ordinária, considerados artistas e outros profissionais da música e da cultura funk que atuam nas áreas técnica e de apoio ligados diretamente à produção e reprodução do funk.”

III - Sócios Amigos do Funk – são aqueles que “por sua dedicação às finalidades e objetivos da entidade, por colaborarem de forma significativa e de fundamental importância para a implementação, desenvolvimento e propósitos da APAFunk.”²⁷

A APAFunk nasce assim de um “processo de conquista”. Característico dos movimentos associativos, no início dos esforços para realizar a associação, Mc Leonardo comenta da dificuldade de plena aceitação da ideia entre os profissionais do funk. Como pude perceber em algumas de suas falas, alguns profissionais, inclusive certos nomes conhecidos, achavam a ideia de criar uma associação e uma lei que pudessem garantir o seu direito de expressão, e de certa forma encaixá-los numa

²⁷ Nessa designação se encaixam a maioria dos membros do Bloco Apafunk. Alguns ritmistas estão desde o começo da “luta” e são classificados também como sócio fundadores ou sócios efetivos.

categoria no mercado fonográfico, uma ideia interessante, porém, dificilmente exequível.

Quando o MC pontuava que discutir o funk provavelmente esbarraria em questões voltadas às políticas de segurança ou de questionar um *mainstream* da produção fonográfica desse ritmo, as opiniões divergiam e esmoreciam. Isso porque outros profissionais com o qual o Mc Leonardo conversava pareciam não acreditar na ideia da associação, alegando certa dificuldade na aplicação dos direitos trabalhistas ou mesmo que a participação na associação poderia lhe gerar algum impasse com a polícia. Mc Leonardo relatou, em um papo de ritmistas, que foram inúmeras as recusas, inclusive de profissionais do funk “famosos”.

Contudo, havia pessoas dispostas a “tirar a ideia do papel”. O movimento feito pelo Mc encontra, dessa maneira, pessoas que figuram nos meios políticos e acadêmico, possibilitando uma aliança que proporcionou certa visibilidade e uma troca de ideias entre os participantes, que proporcionou capital simbólico (BOURDIEU, 2005) e a formulação de estratégias para se organizar e agir.

A APAFunk trouxe “não só uma inovação das formas possíveis de ação coletiva [...] mas, também colocou em pauta a cultura a partir das margens, criticando ao mesmo tempo o Estado e as equipes de som.” (SILVA, 2014:1). De um lado, um Estado com compreensões limitadas que aloca uma prática cultural e artística característica das favelas como passível de repreensão. De outro lado, colocava-se em questão a própria produção interna no mercado profissional do funk que, inseridos em uma indústria fonográfica, também produzia suas desigualdades. Como aponta Laignier (2010:2),

“muitos MCs se satisfaziam com R\$ 50,00 ou R\$ 100,00 por show, o que lhes parecia muito, devido a pouca idade e ao que obtinham, de fato, em outros serviços menos prazerosos; não tinham noção, contudo, de por quanto o mesmo show era vendido pelos produtores que realizavam os eventos nos clubes; b) era comum que os MCs gastassem muito do que recebiam com roupas e acessórios de marca (calçados e relógios), tanto consigo próprios quanto com presentes a amigos da comunidade, além de com mulheres e motéis”.

Sabendo da existência de tais quadros, a APAFunk aponta como objetivo,

[..]defender os direitos dos funkeiros e lutar pela Cultura Funk, contra o preconceito e a criminalização. Para isso, a Associação promove debates na

sociedade sobre a situação dos artistas do funk, bem como atividade de conscientização dos funkeiros sobre seus direitos. Rodas de funk, palestras e vídeos são alguns instrumentos utilizados pela associação para levar a mensagem da Associação para universidade, escolas, cadeias, favelas, praças, ruas e todas as instituições da sociedade que abram espaço para debater a nossa cultura. (Fonte: www.apafunk.org.br)

1.3 PEQUENA CRONOLOGIA DE CONQUISTAS

A associação se propõe a dar voz aos sujeitos do funk e pensar a “cultura funk”. Sua visibilidade e força é vista logo em seu primeiro ano, em especial num episódio que a APAFunk “mobilizou a geral” e teve um papel de articulação até então não visto.

A gente conseguiu fazer um burburinho na cidade muito forte, muito intenso, de uma maneira que o debate público veio à tona com muita força e quando o debate vem com muita força aí acontece a audiência pública na ALERJ. O Marcelo [Freixo] tinha acabado de assumir a presidência da Comissão de Direitos Humanos. Ele era autor do projeto de lei. Então ele já tinha vontade de fazer essa audiência pública, mas o momento da audiência vem quando a mobilização está no auge. E aí a gente faz a Roda de Funk da Praça XV, chamando pra audiência pública, chamado para a ALERJ. A audiência Pública acontece [...] E tava todo mundo falando. Pra você ter uma ideia eu peguei um taxi do trabalho e quando eu entrei no taxi tava tocando um funk e o cara abaixou o volume e eu falei “Não, não pode aumentar, pode aumentar”, aí o cara “Pô, tu gosta de funk?”, eu “Gosto”, aí o cara; “Porra, tu tem que aparecer na ALERJ, porque vai ter uma audiência pública, não sei o que...” Tava todo mundo falando disso. Então, foi um negócio gigantesco e que aconteceu no horário comercial, então tu imagina [...] A audiência pública rolou, deu mais sucesso, aí na semana seguinte o projeto foi colocado em pauta para a discussão. [Entrevista com Guilherme, realizada em 13-09-2015]

Tal evento ocorreu no dia 22 de setembro de 2009, dia em que Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro encheu-se de funkeiros. “Foi lindo Marcela, ver a Assembleia daquele jeito, chego a me arrepiar só de lembrar”, me contou Lidiane, em conversa informal.

Naquele dia, com o apoio e articulações das parcerias feitas pelos membros da APAFunk, a lei que colocava as festas tipo *rave* e baile funk sob as mesmas normas (Lei Álvaro Lins, de nº 5265) as quais os bailes funk não teriam condições de

responder, foi revogada, e a Lei estadual “Funk é cultura”, de nº 5543, foi aprovada, definindo o funk como movimento cultural e musical de caráter popular.

Se para a alegria dos funkeiros e pessoas ligadas ao funk a aprovação dessa lei foi recebida com uma vitória e um avanço diante do quadro da criminalização vivido pelo funk; por outro lado, essa vitória suscitou episódios particulares que causaram desentendimentos dentro da Associação²⁸.

Teve uma reunião no Palácio Guanabara da APAFunk com o governador, aí o Freixo que conseguiu essa reunião. Qual era o motivo da reunião? A lei Funk é Cultura já tinha sido aprovada, só que ela precisava ser sancionada, ou seja, assinada pelo governador, se não, não ia começar a valer e aí quando teve essa reunião o governador falou assim na reunião “Não, nós não só vamos sancionar como vamos fazer um baile funk aqui no palácio”. E o MC, O Marcelo, todo mundo foi pego de surpresa, mas na reunião tava o MC Leonardo, tava o Tojão [Dono de Equipe de som de Três Rios] o pessoal, mas a galera meio que falou “Não, beleza, vamos fazer.” E decidiram fazer. Mas quando saíram de lá o Cabral já botou um assessor de imprensa já e aí saiu no jornal... Essa galera [aqui se refere as pessoas que saíram da APAFunk] começou a falar, “Funk do Palácio, porra! Funk do Palácio é o caralho” que não sei o quê, ba, ba,ba. Sendo que o pessoal [os integrantes da APAFunk que permaneceram] [...] já tava pensando, falando assim “Porra, caralho, nós vamos fazer um bagulho no Palácio, então, vamos botar uns funks que falam de segurança pública, que falam contra a matança, que falam contra o extermínio, vamos fazer esses caras ficarem desconfortáveis, pô”. Mas a outra galera “Não é funk palaciano, se venderam, não sei o quê” uma histeria, uma histeria danada. E aí rompeu, foi o Deley, foi o Wesley D’lirio Black, e foram só eles eu acho, dessa lista aqui, só eles que romperam nessa época. A MC Tiana, que é a Tatiana no dia da aprovação da lei subiu no carro de som da Furacão 2000, ninguém da APAFunk subiu, ela subiu e aí ficaram putos com ela “porra, você subiu, ninguém subia lá em cima, nosso lugar é chão, é rua e tal...” [...]. Ficou uma coisa meio assim, ela acabou não sentindo vontade de voltar mais. Mas maioria ficou, Teko, Pingo, todo mundo ficou... [Entrevista com Guilherme, 13-09- 2015]

A constituição da APAFunk demonstra “uma pegada que se aprende fazendo”. Ela ainda é “relativamente nova” e mesmo com contribuições de pessoas que já possuem uma vivência nos movimentos sociais, associativos e de esquerda, ela não possui esse histórico.

O ano de 2010 é o primeiro ano em que se põe em execução a Lei Funk é Cultura. Nesse ano, como marco, Guilherme me informa da luta para a reabertura dos bailes em áreas de UPP. Depois de intensas negociações com a Secretaria de Cultura, de Assistência Social e Direitos Humanos, a APAFunk juntamente com membros locais da Comunidade Tabajara, situada em Copacabana, Zona Sul do Rio de Janeiro, conseguem

²⁸ Esses episódios clareiam um dos motivos do “racha” que houve na Associação.

reabrir o Baile da comunidade. Com pesar, Guilherme contou-me que o Baile seria proibido novamente, porém na sua visão, aquele momento foi “importante simbolicamente, pois promove mudança”.

Em entrevista, ele me chama a atenção, “e isso é muito importante, Marcela”, que até então o funk era assunto tratado pela Secretaria de Segurança, “pela polícia”, e a partir dessas conquistas, o foco de tratamento foi mudando, tornando possível tratar as questões relativas aos funk pela ótica da cultura, “pela Secretaria de Cultura.”

“A lei funk é cultura fala que o funk é cultura o que significa que é melhor do que ficar sendo chamado pelo delegado o tempo todo”, enfatiza Guilherme. “Quando a APAFunk se posicionou contra ao esculachos, as prisões etc, era por causa disso, é porque o funk é cultura, não é crime. Então, isso é o principal de toda luta”. Assim, o funk não ficaria, ou não entraria mais na lógica de segurança, e já figuraria nas pautas de viés cultural. O que não quer dizer, por sua vez, que essa nova ótica implicaria em facilidade ou menor repressão, mas sim, de numa nova argumentação frente às opiniões forjadas na base de preconceitos, de criar uma nova gramática política com novos sentidos.

Ainda em 2010, mais precisamente em 15 de dezembro, alguns MC’s são presos por apologias ao tráfico, como elenca Guilherme, “Mc Gallo, Mc Frank, Mc Smith, MC Ticão, Max, Didô”. O único que era da APAFunk era MC Gallo. A partir daí “começa uma saga para soltá-los”. É quando a APAFunk entra em cena. Um dos argumentos utilizados, e proclamado é de que o “funk é cultura, não é crime”. Entre articulações e parcerias, os MC’S são libertados no dia 24 de dezembro de 2010. Apenas dois deles seriam liberados depois; Frank “por algum impedimento saiu no dia seguinte” e o Mc Gallo que, segundo Guilherme, teve outro tratamento, visto que sua esposa decidiu colocar outro advogado no caso.

Em 2011, uma nova frente se abre: os editais voltados para a cultura. São os primeiros editais voltados para o funk: produção fonográfica, festivais. Como diz Guilherme “inicialmente era 500 mil reais, pouco. Mas era dinheiro público na cultura funk”. Outra forma de aplicação da verba pública com o funk foi a criação do Programa Funk Nacional, na Rádio Nacional, 1160, segunda a sexta “de 15:00 as 16:00”, apresentando mais uma proposta de comunicação do funk, que foi viabilizado por uma articulação de MC Leonardo e Adriana Facina que realizaram um debate no Circo Voador que contou

com a presença do Ministro da Cultura naquela época, Juca Ferreira, do Partido dos Trabalhadores.

No ano de 2012 algumas mudanças internas aconteceram na Associação. Isso porque MC Leonardo se candidata a vereador, com o número 50050²⁹, legenda do Partido Socialistas (PSOL). Como ele tinha sido reeleito para a diretoria da APAFunk, antes de terminar seu tempo de mandato, em dezembro de 2012, o mesmo teve que se afastar da função por conta de sua candidatura, passando a diretoria ao Mano Teko, “é uma transição que já era um pouco previsível”, diz Guilherme. “Foi uma campanha produzida, consciente, todo mundo pensando junto e tal... E quando o Teko assume, enfim, começa a se pensar no que pode ser feito e tal, o Sarau inaugura este o segmento.”

Naquele ano, o Sarau APAFunk inaugura outra forma de atividade, de ocupação dos espaços, apresentando-se como uma nova “ferramenta de intervenção.” Quando pergunto se a ideia seria de exclusividade da nova direção, obtenho a resposta que além de ter sido uma ideia coletiva, havia também a troca de informações e experiências com outros movimentos artísticos e culturais de outras periferias do Brasil.

GUILHERME- Cara, foi ideia muito coletiva, todo mundo... Porque na época APAFunk tava...tinha o Sarau da Cooperifa, do Sérgio Vaz, lá em São Paulo e também com o Sarau do Blacktude, na Bahia. E esse encontro rolou a ideia de fazer esse sarau aqui.[..] Na Rocinha, um encontro bonito da Cooperifa com a APAFunk, Sérgio Vaz trouxe... Então tinha esse canal e a gente já tava sobre forte influência, desde 2012. [...] Era uma por mês, toda segunda quinta-feira do mês.

MARCELA – E tinha um lugar fixo?

GUILHERME- Tinha, na Manuel Congo, que a gente articulou... Na verdade assim, Manoel Congo, é uma ocupação que veio presente em toda a campanha do Léo. E a gente articulou, muito por opinião minha, do Jack, a gente lutou para que fosse ali, que é no Centro, perto do metrô, é uma ocupação, seria uma parceria interessante e tal... E aí, em 2013, é que surge o Bloco.

O sarau tem sua formação muito parecida com a das Rodas de Funk. Era realizado na Ocupação Manuel Congo, no Centro do Rio de Janeiro, às segunda quintas-feiras de

²⁹ A campanha do Mc Leonardo contou para sua realização com a arrecadação através do financiamento coletivo. O jingle da campanha de Mc Leonardo era no ritmo de funk: “A luta pelo funk virou militante do direitos humanos e geral/conheceu várias lutas que estão em disputa pelo espaço urbano e rural/ age na favela, pois é cria dela em toda cidade ele vai agir 50050 vou votar no MC”. É possível acessar os vídeos da campanha no site e no canal do MC no YOUTUBE.

cada mês. Similar as rodas, “o sarau está aberto e [é] gratuito, com lista de inscrição para quem quiser se manifestar através do microfone. Geralmente estão convidados outros movimentos sociais para se juntar ao evento... [Como diz Mano Teko] e aos que se posicionam através da poesia” (STADLER,2014:71).

“O funk fora enunciado como ‘uma cultura’, ‘uma linguagem’, uma forma de comunicação da favela” (LOPES, 2011:65). Tal forma de comunicação, nos discursos, enredos e palavras em que está inserido, mostra a grande profusão de expressões como: “a conquista”, “as vitórias do funk”, “uma ferramenta na luta contra”, e anunciam o espelho de algo que acontece na realidade. Se há uma luta com armas de fogo acontecendo cotidianamente nas favelas e que não é midiaticizada, a utilização desses termos e afetividade discursiva dos mesmos funciona não apenas como uma escolha específica, mas como a garantia, na palavra comunicada, de uma realidade factual.

Por meios diversos, trazendo o funk como elemento que faz circular uma mensagem, tais atividades – principalmente as Rodas de Funk e os Saraus – faziam, por vezes, as vias de táticas (DE CERTAU, 2008); além de trazerem a conectividade com o público, através do fazer artístico, propunham também uma ferramenta pedagógica para a organização e conscientização dos profissionais do funk e funkeiros no reconhecimento de seus direitos, promoção da cidadania e a visibilização do fazer político nos atos da APAFunk³⁰.

Assim, o movimento que a associação propõe é assinalar sua singularidade através da sua modalidade artístico-cultural, marcando coletivamente seu lugar na cidade, ao reivindicar sua posição e tentar acessar seu direito à cidadania, à cidade e ao mercado.

A fala de uma das componentes da Associação, ritmista e uma das idealizadoras do Bloco, reitera a mensagem:

“O objetivo é chegar nos lugares onde, de fato, a gente vai poder intervir, onde de fato a gente vai estar dialogando, onde de fato a gente vai estar fazendo política né [...] Eu acho que a gente quer resgatar esse sentimento, a gente quer ir para as manifestações, a gente quer ir para os espaços, a gente quer... O Funk é um instrumento poderosíssimo de comunicação. [...] Conheci todas as favelas do Rio, militando na APAFunk, mudei completamente o meu olhar, se talvez eu estivesse... Se tivesse esse crivo, essa chancela assim[...] “Não, tem que ter isso, tem que ter aquilo...” Talvez

³⁰ A criação e divulgação, em 2009, da Cartilha feita a várias mãos Mcs, *Liberta o Pancadão* proporcionou uma espécie de guia de reconhecimento de direitos e emancipação para os profissionais do funk. Ver mais em Laignier (2010).

eu nunca pudesse ter chegado né. [...] É importantíssimo que as pessoas escolham os seus caminhos, mas a APAFunk ela tem um objetivo, ela tem um objetivo e eu acho que todos nós aqui, na medida que a gente chega, a gente tem que assumir isso com gosto, e eu acho que vocês não vão se arrepender quando a gente começar as apresentações vocês virem... Vocês já viram isso né, morador de rua, gente de tudo que é canto, trabalhador correndo, indo para casa, e parando para ouvir a mensagem e ficando com aquilo na cabeça, é uma experiência assim que, nada paga. Então, em nenhum outro espaço proporciona o que a militância na APAFunk.” [Bate papo de Ritmista, 18-08-2014].

Assim, a APAFunk também se “coloca como protagonista de um intenso processo de ação cultural e política, tomando para si o direito à fala e à legitimidade da representação, consolidando sua ação em práticas diversas com múltiplos eventos e intervenções no espaço público”, como aponta Enne e Gomes (2013:51). No caso das atividades da APAFunk o microfone está aberto a quem interessar. Imersos no direito de falar, percebemos também que:

“as apropriações culturais, em especial as ligadas ao universo musical, permitem que esses sujeitos experimentem um empoderamento como enunciadore, garantindo não só que suas vozes tenham escoamento e suas representações tenham visibilidades, mas que possam escolher em suas manifestações artísticas, sobre o que falar, o que falar e por quem falar” (ENNE; GOMES.2013:46)

1.4 M.I.L : MOBILIZAÇÃO, INFORMAÇÃO E LUTA - “O FUNK É PARA CHAMAR GENTE”

Participando dos ensaios do Bloco, tendo acompanhado algumas falas do MC nos Bate-Papos de Ritmista ou nos debates pela cidade, escutando os coordenadores do Bloco, o mestre e os outros ritmistas, era comum ouvir frase que traziam uma ideia de convite: “o funk é para qualquer pessoa que esteja passando possa ouvir a nossa mensagem”, porque, aliás, “o funk é para chamar gente”.

Relembro a entrevista que fiz com Guilherme quando, no meio da conversa, ele rememora algo importante e diz:

[...] Que o lema da APAFunk inclusive é Mobilização, Informação e Luta. M.I.L. [Risadinhas] Isso aí. Porque aí com a mobilização que tem força e a força gera possibilidade de você fazer alguma coisa, de mudar alguma coisa. A informação é que; não adianta você se mobilizar e, se você não sabe pra que, nem como, nem por onde, então é preciso que você tenha informação, e ao mesmo tempo só a informação sem a mobilização não adianta nada[.] E luta é, porque sem luta.. Se você não entender que pra mudar as coisas você não vai precisar se contrapor aos interesses de quem tá ganhando com aquilo, você vai ficar de ingênuo na jogada e as pessoas não vão conseguir te alcançar. Tem que entender que os processos de mudança são processo de luta. Então a ideia da luta é essa: pra uma mudança acontecer você vai ter que ir contra interesses de algumas pessoas que estão ganhando com aquilo... O problema da paz é que sempre tem algum problema envolvido. [Entrevista com Guilherme, 13-09-2015].

A Associação em seu discurso toma por base essas três estratégias: mobilização, informação e luta. Segundo seus membros o objetivo é “ganhar força”, o que se entende também por uma movimentação quantitativa de pessoas, de informações e da produção, que se viabiliza através da reciprocidade de conhecimentos, dos acessos e do capital gerado nesse encontro. A palavra luta é constantemente enunciada, ao mesmo tempo como reivindicações pelo reconhecimento e descriminalização do funk, pelo acesso aos direitos civis que cada cidadão possui, e, não menos importante, pelas reivindicações da favela que não se vê. Assim, as apresentações na rua são feitas de uma maneira estratégica buscando uma sintonia e uma abertura para os transeuntes que ali passam, incitando-lhes à experiência do e com o funk.

No sarau e nas Rodas de Funk – inspiradas pelas rodas de samba – uma mesa ampara os aparelhos de som e os MCS ficam à frente, rodeado pelos outros participantes, entoando as músicas e convidando os participantes, lembrando outrora que “estes ritos orais complicados e evoluídos só nos mostram em jogo sentimentos, ideias coletivas, e tem até a extrema vantagem de nos fazer compreender o grupo, a coletividade em ação, em interação se quisermos”(MAUSS,1921:327).

Esses “atos de fortalecimento” se apresentam como base de uma mediação no espaço público entre os que conhecem e os que não conhecem o funk. Tais apresentações chegaram aos mais diversos lugares: prisões, escolas, faculdades, estações de trem e praças públicas. Como fala MC Leonardo:

“Não tem que se escurecer [no sentido de ter – obrigatoriamente- apenas negros no Bloco] não tem que se favelizar, não. Não sou de acordo com essa lógica não, e falo para quem quiser, se aqui estiver cheio de gente da favela, ótimo, se tiver cheio de universitário, ótimo também, o que precisa é ter gente.[...] Nós cantamos dentro de todas as carceragens do Rio de Janeiro, sem perguntar que facção que era ali, nós cantamos dentro de favela sem nunca ter ido apertar a mão do dono do morro, se ele quiser que ele venha aqui ou se me chamar lá, eu vou, porque eu estou num lugar que tem que respeitar a regra. Agora, querer saber que é o dono de Acari, chegar na favela, lá na Cidade de Deus e procurar quem é o dono da boca de fumo, não quero, nunca quis isso, e também nunca fui a lugar sem ser chamado. Todas as ações da APAFunk foram convite, nunca contratada, e nunca invasora em lugar nenhum. Chegava na cela, chegava, “Meu irmão, meu irmão, posso falar contigo dois minutos? Olha só, o projeto é esse aqui, posso falar?” “Pode. Fica tranquilo.” “Oh, gente oh, vai ter gente aqui de tudo quanto é favela, vai ter gente da Rocinha, do Borel, da Cidade de Deus, de Acari, da Maré, vai encher de MC aqui, tá tranquilo?” “Tá tranquilo, pode vir.” [...]” E assim foi feito, dentro de todas as carceragens. Porque o delegado de polícia, olha só como é que é controverso, como é que a coisa é controversa, o delegado de polícia foi o primeiro financiador da APAFunk, dando umas caixas de som e um microfone para gente. [Papo de Ritmista 18/08/2014].

Dessa maneira, ao ocupar os espaços da cidade fazendo uso do direito à fala como tática (DE CERTAU, 2008), a APAFunk empenha-se em buscar visibilidade, pautada num processo de mediação. Mediação pressupõe o encontro das diferenças e pressupõe justamente a expectativa da alteridade. Tal mediação permite o trânsito entre diferentes grupos e domínios sociais, ou melhor, permite suas interações (VELHO, 2001).

O símbolo da APAFUNK, estampado na blusa de seus membros, é uma mão erguida empunhando um microfone, nos tons vermelho e preto, com as palavras em amarelo, e um círculo preto em segundo plano, a exemplo dos antigos LP's, ferramenta de trabalho para os DJs.



É através da música cantada que o ritmo é expressado, explicitando as características da Associação e mediando experiências sonoras. É a arte na luta contra o obscurantismo. Aqui, pensamos a arte, além de seu caráter primeiro de sensibilizar, como resultado e expressão de tipos de interação social e de uma ação coletiva (BECKER, 1976). Mesmo não gozando das honras de uma arte “integrada”, para usar os termos de Becker, o funk, inserido no patamar artístico, de certa forma, “espelha a sociedade mais ampla na qual está inserido” (BECKER, 1977:25), mostrando seu posicionamento através de suas composições musicais.

Como aponta Wisnik (1987) a música permite um acesso à compreensão que envolve os sentidos. Além do mais, “a música mantém com a política um vínculo operante e nem sempre visível: é que ela atua, pela própria marca do gesto, na vida individual e coletiva, enlaçando formas psíquicas” (WISNIK, 1987:114).

Realizado pela APAFunk, esse vínculo, muitas vezes imperceptível, abre espaço para que, ao usar a música como expressão artística, haja uma sensível condução a preocupações políticas, para discutir questões que urgem no dia a dia das áreas marginalizadas e subúrbios, questões que, por vezes, não conseguem ultrapassar seus limites territoriais, permanecendo autoreferidas.

Além disso, percebe-se que a associação vê o funk como uma prática que não deve ser conjugada de forma homogênea e singular, mas sim discutí-la nas suas diversas concepções e estéticas. Mesmo admitindo suas várias gradações, a Associação compõe um *ethos* próprio, o que nos direciona a considerações para qual tipo de funk a APAFunk faz e divulga.

Como sugere Lopes (2011), a APAFUNK traz uma identidade que, diante das querelas da cena funk, começa a se constituir nos seus bastidores. Trata-se da discussão que tem como alvo “a identidade do funk de raiz.” Essa identidade do funk de raiz constitui-se por uma escolha na performance e seleção de músicas que se voltam para a vivência na favela. O modo de vida vem como validação, como estandarte do que se está cantando. Além do mais, com orgulho os MC’s corporificam a favela. Demonstram em suas falas que eles são favelados falando sobre o ambiente onde moram sem nenhum pudor ou demérito. Tal postura funciona ainda como uma forma de conscientização e mobilização

política que, ao construir um tipo de “funk consciente”, exclui, por sua vez, músicas de teor mais sexualizados e de outras vertentes dentro do funk.

Tal reivindicação toma visibilidade com a articulação dos membros da APAFunk. “Muitos excluídos do mercado fonográfico, muitos MCs e DJs, que tiveram o início de suas carreiras na década de 1990, começam, em 2008, a construir um novo sentido para o funk e para as suas próprias identidades” (LOPES, 2011:86). Ainda que esta discussão norteie certas considerações no campo identitário, percebemos, assim como Lopes, que trata-se de um “campo discursivo que mostra as alianças e os conflitos inerentes à formação da identidade funkeira” (LOPES: 2011:86).

Notamos que, se a escolha musical do repertório e a apresentação dos MC’s estão construídas com base em um “funk consciente”, que por sua vez exclui outras vertentes do estilo musical, esta também passa por um tipo de linguagem específica que, na medida em que se diferencia, constrói sua identidade e chega de uma determinada maneira para o público.

O campo discursivo que apresenta é feito e colocado na cena pública através dos próprios funkeiros, ou seja, por sujeitos que não fazem parte de classes mais abastadas. Assim, “esses funkeiros fornecem um significado explicitamente político para as suas performances de palco e para o próprio funk carioca.” (LOPES, 2011:87).

Essa situação de criação de espaços e diálogos com os poderes públicos é possibilitada pela emergência de uma nova forma de movimentação social que se utiliza do viés artístico e cultural, proporcionando o surgimento de novos sujeitos, estético e políticos, que emergem via associação. A emergência desses sujeitos é viabilizada por um empoderamento (AGIER, 2012) constituído pelo poder de fala (ENNE; GOMES, 2013) de enunciadores e enunciados qualificados dentro de uma cena seletiva que permitiu, dentro desse processo, uma politização do funk. Processo de politização que tem seu pontapé inicial com a escolha da letra de suas músicas.

A questão da identificação de pessoas sob um signo - nesse caso o funk de raiz - situa, de certa forma, a escolha de um tipo de linguagem e de músicas, como elementos que endossam uma demarcação e posicionamento específicos, contribuindo para posicionar o funk de uma nova maneira no cenário citadino.

“Nesse sentido, poderiam dizer que a identidade de funk de raiz é uma coprodução em que os artistas começaram a reconstituir a si próprios e a suas histórias não só no espaço multimídia (com textos visuais e escritos-produzidos por eles e pelo público que acompanha o funk de raiz), mas também nas rodas, eventos onde ocorriam a interação diretas, e a performance do funk era encenada como um tipo de ativismo político”(LOPES,2011:98).

Esta identificação é uma linguagem que se torna um elemento constitutivo da associação, como também um signo de diferenciação que o limita e o distingue. Se paralelamente potencializa uma vertente do cenário funk, desvia-se, mas não nega, outras cenas mais estigmatizadas³¹.

1.5 UM “NOVO BRAÇO DA APAFunk”

As linhas escritas até agora pretenderam mostrar um pouco do registro da APAFunk, de como a associação se constituiu, como se define, de como foi marcando seu espaço na cidade com uma proposta particular, trazendo um modo de ação específico, conjugando reconhecimento social e uma “luta política”. Aqui, seguimos na esteira do que nomeei com a pequena cronologia de conquistas da Associação.

No acróstico da palavra da APAFunk, o último A, de amigos, liga-se diretamente ao funk. Mesmo que a relação feita com os “Amigos do funk” esteja voltada à qualquer pessoa que o apoie, iremos nos direcionar a um segmento específico dessa amizade. Aqui, os Amigos são os ritmistas. Na linha cronológica de conquistas da APAFunk, fruto de outra movimentação e estratégia de ação, surgiu, em 2013, o Bloco APAFunk.

Lidiane, que estava desde os primeiros anos da Associação e que assumiu a coordenação do Bloco durante o ano de 2014, me relatava que a ideia de fazer o Bloco não foi um processo repentino. Ela me diz que, pelo contrário, já haviam discussões sobre estas possibilidades e a ideia de que a APAFunk precisava ter “braços” já estava sendo maturada, embalada na “ânsia das pessoas de fazer as coisas [...] numa vontade fazer as coisas”.

³¹ Como, por exemplo, funk de teor mais sexualizado, como os de putaria, ou mesmo os “proibições”. Essa delimitação não se trata de uma escolha aleatória, mas sim da construção de um repertório que é um recurso numa forma de ação, que também estará presente nas apresentações do Bloco APAFunk.

Ela começa me falando que “acredito muito em forças né, das energias do universo”, e diz isso pra relatar o reencontro com Carlos, mestre da bateria do Bloco APAFunk. Ele também é professor de música da rede municipal do Rio de Janeiro e já tinha sido seu professor de percussão anteriormente. Naquela época Lidianne estava trabalhando em uma escola do CIEP, em Acari. Lá, por surpresa, reencontra Carlos que foi realizar uma oficina com os alunos (e mais tarde viria se tornar o mestre da bateria do Bloco APAFunk). “Quando eu olhei eu falei: Eu te conheço! Era o Carlos. Que tinha sido o meu professor de percussão”, numa oficina musical que ela havia feito anteriormente.

Como ela me relata, a chegada do novo professor tinha arejado as atividades da escola e também tinha trazidos novas ideias, uma delas seria “um projeto escola de funk”. Nessa troca, Carlos mostra à Lidianne as músicas que ele pensava em trabalhar no seu projeto. As músicas, mostradas na tela do seu computador, eram apresentadas com a expressão de “Eu adoro essa daqui...Gosto muito dessa” e eram composições do Mano Teko, Mc Júnior e Leonardo, entre outras. Então, Lidianne diz:

“Sim, eu falei, ‘Mas porque você está me mostrando isso’? Você já ouviu falar da APAFunk?” Porque eu achei que ele tivesse né... Ele, “Não.” Eu falei “Não acredito”, aí ficou aquele clima né. [...] “Jura que você me mostrou isso, assim, por acaso?”, e ele “Juro”. Aí comecei a contar a história da APAFunk para ele, ele “Cara, não estou acreditando que você está me contando isso....”. É isso. O Carlos não tem motivo para mentir, que ele diria a verdade né, se fosse isso. Falei, “Olha, vamos marcar... vamos marcar com os meninos, aqui em Acari, que eu preciso te apresentar essa galera.” [Entrevista Lidianne 20-08-14].

Promovendo o encontro, “a galera” foi devidamente apresentada em uma atividade capitaneada pela ONG do Marcelo Yuka³² e o delegado Orlando Zaconne³³ no Circo Voador. Carlos, foi então apresentado aos MC’s e também a Guilherme. Diz Lidianne, “e o Carlos, o olhinho meio que brilhava”. Relata Lidianne;

Aí o Guilherme, “Pô cara, só chegar, a gente tá precisando mesmo de gente não sei o que, não sei o que, tal...” Falei, “Pô, ele foi meu professor aqui no Circo, ele era meu professor de agogô.” Ai o Guilherme, “Caraca, era aquele papo que a gente teve na ultima reunião!” Ai eu, “Eu não fui na ultima

³² Marcelo Yuca é músico e foi um dos fundadores da banda O Rappa.

³³ “Orlando Zaconne é formado em jornalismo e direito, autor do livro “Acionistas do nada” e também um dos membros-fundadores da seção brasileira da LEAP (Law Enforcement Against Prohibition, ONG americana formada por agentes da lei contra o proibicionismo)”. (<http://www.sememente.com/2014/entrevista-com-o-delegado-orlando-zaconne-leap-antiproibicionismo/>)

reunião, né”, aí ele ficou assim... “Tu não tava na ultima reunião?” “Não.” “Caraca, Lidi, a gente tava discutindo montar um Bloco, eu olhei para ele “Vocês tão falando com a pessoa certa...”[...] Ai o Carlos falou, “Vocês vão querer montar um bloco pela associação?” Ai o Guilherme “É... Tamo.. A gente tá querendo, a gente conversou isso na ultima reunião, mas é isso, é isso, conversou... Ele “Pô, to a disposição de vocês..”. ai ele “Jura?”, “Juro. Quando que a gente pode marcar outra reunião... Daí foi...”[Entrevista Lidiane 20-08-2014].

O Bloco APAFunk surge então desse momento, da “vontade de fazer as coisas”. E tem como idealizador Guilherme, e Lidiane. Eles levam a ideia para a Associação e conseguem aprovar o projeto, mesmo com a posição “descrente” de algumas pessoas como, por exemplo, o Mc Leonardo. A coordenação do Bloco, como me foi passada por conversa informal foi eleita pela diretoria da Associação, naquela época, Mc Leonardo. O vínculo que liga o Bloco e a Associação se dá principalmente porque as atividades do Bloco teriam que ser votadas e aprovadas pela Associação. Entrelaçando causas e lutas, agentes e ações.

Além disso, surgida de um movimento interno de membros da Associação, o Bloco vem a ser uma extensão das suas formas de atividades, proporcionando a Associação outra forma de intervenção no espaço público, uma “nova forma de comunicar” como disse Lidiane, de trazer à Associação outras possibilidades rítmicas, outros encontros, outras formas de estar na cidade.

O Bloco poderia então visibilizar as questões que APAFunk discute e apoia como, por exemplo, a luta por condições justas de trabalho do mundo fonográfico do funk, a luta pela revogação da 013³⁴, dentre outras, assim como é também uma ponte para questões que se encontram menos midiaticizadas e que despontam nas periferias.

Nas palavras de Guilherme, o Bloco se apresenta como “uma ponte importante pra gente”, denotando seu caráter de mediação e de conquista de público, pois ele cria outras formas de intervenção e ocupação do espaço público de maneira que seu *modus operandi* também é diferenciado; colocando em pauta tanto assuntos relativos à vivência nessas áreas, como a questão da produção desse lugar do qual se fala. Uma produção das margens enunciada por quem está à margem.

³⁴ Resolução assinada em 2007 por José Mariano Beltrame, condicionando a realização de eventos culturais, esportivo e social sob a autorização prévia do policiamento de determinadas áreas. A resolução regulamenta o decreto nº. 39.355 de 24 de maio de 2006.

Pensar nos tipos de atividades feitas nos espaços públicos pelo Bloco – mas também pelas rodas de funk e os saraus – colocando em primeiro planos MC's e funkeiros, é tomá-los como sujeitos políticos e de enunciação num processo reivindicativo de suas causas e lutas.

Estes sujeitos criam-se através do ato performativo e ativo da linguagem, da interação possibilitada pela visibilidade pública, permitindo um *locus*, mesmo que transitório e limitado, para falar de política por sujeitos que se situam à margem e que se veem, por vezes, sendo repreendidos por suas práticas. Essa formação se apresenta como uma interessante *tática* de desvencilhamento das margens, pois o que não configura nos moldes de um Estado torna-se sempre aquém do desejado, passível de invisibilidade e repreensão.

Olhar para essas práticas e atividades é observar uma estratégia de validar e reafirmar um estilo de vida distinto, traduzindo-se numa maneira legível perante esferas estatais (DAS, V & POOLE, D., 2004). É perceber isso adicionando o que nos apresenta Di Giovanni (2007)³⁵, onde numa dinâmica de unificação e diferenciação, a descoberta do protesto de rua como prática expressiva e simbólica arejaram a formação e o fazer político ao adicionar-lhe novas formas de articulação e representatividade. O caráter expressivo, cênico, carnavalizante³⁶ passa a ser incorporado não só como um modo de chamar a atenção, visualmente falando, mas também abre indagações para pensar o porquê de sua utilização. E se descobre, na mesma medida, uma nova dimensão e possível estratégia do fazer político.

Num cenário citadino, onde a cidade se faz através de seus encontros, relações, situações e interações de suas forças e sujeitos (AGIER, 2011), trazer o funk para os espaços públicos trata de colocar à baila tanto uma relação de alteridade, como também perceber delimitações identitárias que se marcam através de algo específico que está em jogo (AGIER, 2001). Reforçando uma não-centralização e fixação geográfica, permitindo o deslocamento e uma possibilidade de ação nos espaços da cidade (AGIER, 2012) a formação do Bloco, parece encontrar na rua seu cenário ideal, tanto

³⁵ O trabalho de Di Giovanni volta-se às experiências de ação de rua dos “movimentos dos movimentos” de anti-globalização ocorridos em Seattle (1999), Praga (2000), Gênova (2001).

³⁶ A autora explora várias formas de como experiência de ação de rua foram novas, efetivas e divergentes durante as manifestações. Aqui, em relação ao seu caráter carnavalizante cito algumas: A *Infernal Noise Band*, fanfarra militante dos Protesto de Seattle, o “protesto contra os chatos” do *Reclaim the street*, em Londres, ou o *Pink Block*, de Praga que ao utilizar as cores rosas, identificadas como femininas surgiram como tática de força feminina “déconcertant, fragile et puissant”.

pela propagação que o som da bateria pode chegar, como também pelo seu tamanho, uma bateria composta por cerca de trinta ritmista por apresentação. Dessa maneira, vê-se que, a partir do momento que esses sujeitos entram em contato nesse contexto há possibilidades para a construção desse pertencimento, que tem um peso político e estético possibilitado pela cidade como dispositivo cultural, e espaço, por excelência, das diferenças.

Com relação a APAFunk “e seus braços”, este projeto parte de uma configuração interna, na sua pauta de reivindicação política, que se encerra na apresentação pública, traduzida através da música e do componente performativo, criando uma gramática social que mescla uma política de direito alicerçada no funk. A Associação, com suas Rodas de funk, seus saraus e com o Bloco, permite circunscrever uma presença nos espaços público da cidade, operando um processo de mediação entre mundos sociais e códigos culturais. Utilizar o funk nesse contexto é tentar fazer que as parte se toquem. Ao utilizá-lo como uma marcação discursiva distinta, trazendo uma clivagem diante das outras vertentes que o funk pode apresentar, alardeia outra forma possível de consumo e de experimentação do estilo musical, por meio de uma forma estética que o mescla com uma discursividade mais política.

CAPÍTULO 2 – O BLOCO

2.1 APROXIMAÇÕES

O Bloco APAFunk surge em 2013 como parte da Associação de Profissionais e Amigos do Funk. O projeto se materializa devido ao lançamento de um financiamento coletivo para a compra dos instrumentos, feito através da internet, na página do Catarse³⁷.

O orçamento realizado pelos membros do Bloco para compra de instrumentos, baquetas, macetas e aparelho de som, era de 4 mil reais. Segundo Marielle Franco³⁸, alguns participantes do projeto, durante o período da campanha na internet, “ligavam cobrando mesmo, pra não perder a quantia que já tinha ganhado, caso o prazo se esgotasse”. A quantia arrecadada foi 5 mil reais para “botar o Bloco na rua.”.

Eu cheguei ao Bloco em 2014, na segunda turma de ritmistas. Lembro que minha chegada ao campo deu-se através de uma amiga de turma de mestrado, Natália. Ainda, num primeiro momento não contava com a possibilidade de fazer daquela experiência minha pesquisa. Então, o que tinha sido apenas um interesse de conhecer gente nova e um pouco da cidade se tornou, pela própria mudança que percebia em mim, algo a ser investigado.

Herzfeld (2014:17) na introdução de seu livro, começa sua análise incitando-nos com a frase: “a antropologia social e cultural é o ‘estudo do senso comum’”. À medida que a análise evolui se percebe em suas nuances que esse senso comum é erroneamente interpretado. Camuflado em camadas de incompreensão cotidiana, são essas as formas que explicam, de maneiras óbvias ou nem tanto “como o mundo funciona”. Pois estão incorporadas ‘tanto na experiência sensível como na prática política- realidades poderosas que obrigam e dão acesso ao conhecimento’ .(idem;ibidem). A razão de ser

³⁷ Site de financiamento coletivo online. Nele se faz um vídeo com a propaganda de seu projeto, contendo seus objetivos, o porquê de ter optado pelo financiamento, na tentativa de conquistar o expectador a ajudar sua causa. Em troca do valor aplicado colocam-se brindes. O vídeo da campanha do Bloco APAFunk pode ser acessado em: <https://www.catarse.me/pt/BlocoApafunk>

³⁸ Politicamente ativa, lutando pelas causas feministas, negras e dos direitos humanos, é ritmista do Bloco APAFunk desde a primeira temporada. Acompanha a Associação desde seus primeiros anos, pois além de ter amigos que estavam envolvidos no processo de institucionalização da associação, trabalha na Comissão de Direitos Humanos da ALERJ.

dessa pesquisa, a “revelação de práticas íntimas” (HERZFELD, 2014:19), está estritamente ligada a como minha aproximação foi construída, bem como o lugar que me coube no Bloco: ritmista.

Dessa maneira, pensar nesse lugar é uma fonte de conhecimento. Eis o desafio: o de apresentação do meu lugar trazendo-o como ferramenta para ao meu papel de pesquisadora. Assim procuro apreender, especialmente neste capítulo, como é o Bloco em suas nuances, conflitos, projetos, e embarcar, simultaneamente, nos rumos da uma autorreflexão.

Sobre minha inserção tão próxima aos meus interlocutores, relembro que questões dessa natureza não são novas na disciplina e muito menos nos debates sobre as dimensões de sua escrita (VELHO, 1978; WACQUANT, 2002 ; MARCUS & CLIFFORD, 1986). Pensar então nesse texto, como o produto final de uma experiência, é vê-lo, de acordo com as palavras de James Clifford (1998), como um sistema complexo de relações. É fazer ecoar, parafraseando Trajano Filho (1986), o barulho dos pós-modernos, principalmente, tentando articular as múltiplas vozes do campo, minha inserção e meu lugar.

Sobre *Reflections on fieldwork in Morocco*, Herzfeld nos pontua que na obra de Rabinow se coloca “uma questão muito diferente” (HERZFELD, 2014:21). Esta nos incita a pensar através do trabalho de sua abordagem etnográfica peculiar, é que o reconhecimento perceptivo “de seu lugar e de suas relações, eram importante para entender tanto o Marrocos, a que o antropólogo se propunha a estudar, como para entender o “estalajadeiro ex-colonialista francês”, interlocutor que primeiro o acolheu no país norte africano. E mais, “além disso, vemos uma das mais perversas forças da antropologia: a sua capacidade de autoexame, inclusive bastante destrutiva, fornecer uma ferramenta pedagógica de considerável valor” (HERZFELD, 2014:22).

Assim, retomando minha entrada no Bloco, penso que eu mesma faço parte da *rede* que se criou e se cria em torno desse grupo. Tendo conversado com todos os ritmistas, com uns mais do que com outros, percebo que as amizades ou rede de amigos é o meio mais comum de se chegar ao (e pensar o) Bloco.

Como fios que se entrelaçam, essa *rede* que se forma é de vínculos próximos: convites entre amigos, pessoas que têm em comum a participação em outros coletivos, alguém

que tem um amigo que falou sobre o Bloco, pessoas que eram próximas dos organizadores e que acompanharam o processo de institucionalização da APAFunk e que “se empolgaram em participar” do Bloco.

Os motivos são muitos e variados, mas podemos perceber a importância das relações de amizade na construção e manutenção dessa *rede*. A noção de *rede* que aqui trabalhamos vai ao encontro da definição dada por Barnes (2010), no seu caráter de interações socialmente construídas entre indivíduos articulados, apresentando uma “construção social de relações de grandezas distintas, mas que possibilitariam o contato entre os diversos elementos que iriam gerar sua composição.” (ENNE, 2004:265).

Outras aproximações possíveis, mesmo que menos pontuadas, se davam através da divulgação nas redes sociais e os convites feitos nas apresentações do Bloco. Aconteceu certa vez, já em 2015. O MC Leandro, de Niterói, apareceu pela primeira vez, com seu jeito tímido, em uma reunião da Associação e depois em um dos ensaios do Bloco, com a Cartilha Liberta o Pancadão em mãos, cartilha lançada em 2009 pela APAFunk. Disse que sempre teve vontade de aparecer, mas que por motivos de trabalho e deslocamento, nunca tinha tido oportunidade. Que certa vez tinha visto uma apresentação de uma Roda de Funk e tinha se encantado. Guilherme, um dos coordenadores do Bloco definiu esse momento usando a metáfora de uma garrafa que é jogada ao mar: “Você joga, não sabe se ela vai chegar ou não, um dia você tem a resposta”, e completava dizendo que é “pra isso” que a associação e o Bloco existem.

Um dos lemas da APAFunk é “o funk é pra chamar gente”. Mas em diversas conversas me perguntava quantos mais chegariam como Leandro. Quantas pessoas que, não estando necessariamente na rede de conexões do Bloco, teriam realmente a oportunidade e chance de permanecer, participar dos ensaios, conseguir se deslocar todas as segundas-feiras para a Lapa, na região central da cidade do Rio de Janeiro?

Uma das minhas interlocutoras disse-me que talvez as pessoas se aproximem do Bloco “como um bloco, não especificamente assim, se olham o Bloco de um modo geral, querem se divertir com esse bloco. Então, se o bloco tem uma mensagem política, relações com a esquerda, ter uma articulação mais de movimento, atrai gente desse campo, não pessoas aleatórias.” [Entrevista realizada com Marielle em 09-12-2015].

Uma das características que chamam a atenção no Bloco³⁹ é a sua composição. Formado majoritariamente por universitários⁴⁰ conta com uma parcela ligada a outros coletivos que tinham o viés político inclinado para as “causas de esquerda”, como o coletivo Meu Rio, o bloco Nada é Impossível de Mudar, ligado ao PSOL ou o bloco comunista Comuna. Há ainda integrantes que são profissionais ligados à educação, professores em sua maioria. Assim, viam uma possível “flertada com a esquerda” e a “oportunidade para fazer algo”. Sem eliminar, nesse leque múltiplo de participações e interesses, as pessoas que somente queriam aprender a batucar.

Com a exceção de Mc Leonardo e Júnior, a aproximação dos ritmistas com o estilo musical era algo que vinha como uma diversão juvenil. Alguns conheciam e acompanhavam o cenário funk na cidade, outros só gostavam de uma vertente específica, o funk mais romântico, sem desprezar o funk putaria ou o proibidão. Outros ainda frequentavam bailes com assiduidade, e até mesmo uma de minhas interlocutoras já tinha sido, por curto tempo, bailarina de um grupo de funk.

Um interlocutor, que não é carioca, possuía um relato muito próximo da minha primeira percepção. Em relação ao funk, dizia que não tinha muito conhecimento, e que sabia apenas as músicas que mais tinham “bombado” em meados dos anos de 1990. Que o funk, dentre as suas relações mais próximas, era visto com algum tipo de preconceito e que somente depois de entrar na universidade e conhecer novos pontos de vistas tinha reformulado suas considerações. A entrada no Bloco tinha feito “expandir seu conhecimento”.

No grupo havia moradores da Zona Sul da cidade (Catete, Largo do Machado); da Zona Norte (Tijuca, Rio Cumprido); do subúrbio, e eu me encaixava nesse caso, (Méier, Madureira, Campinho, Vicente de Carvalho); da Zona Oeste (Jacarepaguá); assim como de outras cidades como Niterói e da Baixada Fluminense (Duque de Caxias).

³⁹ Estive participando do Bloco de maio de 2014 até novembro de 2015. Porém, o período que se tratará-essa pesquisa é de todo o ano de 2014, culminando com a apresentação feita pelo Bloco Apafunk no Largo da Carioca, em 19 de fevereiro de 2015, como o fechamento de suas atividades anuais e coroação de um ano de trabalho, ensaios, apresentações e esforços “para botar o Bloco na rua”. Ressalvo que em 2015 ainda participava como ritmista e conclui as entrevistas que compõe as falas em aspas nesse trabalho.

⁴⁰ Da UERJ, UFF, UFRJ/IFCS e Faculdades Estácio de Sá em sua maioria.

Assim, o Bloco, na temporada de 2014, era composto por 33 pessoas⁴¹. É preciso salientar que no decorrer do ano a quantidade de pessoas que participam do Bloco diminui. Se nos primeiros ensaios havia dez pessoas no naipe da caixa, por exemplo, no final da temporada éramos quase a metade. É importante frisar também que há o movimento de pessoas que não saem completamente do Bloco, mas voltavam quando se aproxima alguma apresentação, ao término da temporada, ou mesmo apareciam somente em alguns ensaios pontuais. A estes denominarei de “flutuantes”⁴² tanto profissional do funk, como ritmista, pois mesmo que mantivessem algum vínculo com o Bloco, não estavam presentes em sua rotina semanal.

A composição do Bloco consistia em: profissionais do funk: Mc’s – Júnior e Leonardo, semanalmente presentes; e Markinhos Bota Pra Mexer e Xacal (flutuantes). Não havia nenhum DJ presente nos ensaios. O mestre que orquestrava a bateria era Carlos. E os ritmistas⁴³.

Dos ritmistas sempre presentes havia os que compunham a organização, nos quais incluo as funções prática do Bloco, como as funções relativas ao financeiro, à confecção de camisas, a preparação do ofício e articulação local, e os gerenciamentos e decisões cotidianas⁴⁴ (coordenadores e idealizadores). As pessoas que desempenhavam essas funções possuíam maior coesão, relativa ao núcleo gestor do Bloco. Os vínculos eram baseados principalmente na troca de informações relativas aos trâmites internos do mesmo, que necessariamente, num primeiro momento, não eram repassados para o restante dos seus membros. Questões como: compra de material para renovar as peças, o montante gasto para a confecção das camisas, os primeiros contatos para a participação em um evento, etc.

⁴¹ Tomo esse número tendo por base a quantidade de participantes que observei que completaram toda a temporada.

⁴² Não há uma categoria nativa interna de designação para estes membros, “que vão e voltam”. Pontuo-os a título de demonstrar essa dinâmica no Bloco, pois mesmo não estando assiduamente ligados ao cotidiano do Bloco, eles podem ser requisitados para alguma apresentação.

⁴³ Não citarei todos os nomes. Estes serão referenciados no corpo do texto, por alguma entrevista realizada ou por uma situação de campo aqui explorada. A faixa etária média do Bloco era de 25- 35 anos aproximadamente. Eram ao todo: 18 homens e 15 mulheres.

⁴⁴ A organização do Bloco é reflexo do fato das atividades citadas acima serem contínuas e encabeçadas por pessoas específicas, como também uma maneira de pulverizar os dados sem tirar o mapeamento que estes oferecem, quando no tocante aos conflitos.

Tais atividades contavam com a predisposição de qualquer ritmista para assumi-la e não era imposta por outro membro da coordenação. Este já ambientado com a sua atividade, de acordo com sua vontade, poderia centraliza-la ou não. Havia ainda os ritmistas que sempre estavam presentes nos ensaios e apresentações, mas não assumiam nenhuma atividade cotidiana, ajudando apenas pontualmente, como no meu caso. E os ritmistas “flutuantes”.

Os encontros para ensaios aconteciam todas as segundas-feiras, às 19 horas, no Centro do Teatro do Oprimido (CTO), na Lapa, bem próximo aos Arcos, “ali, no sobrado amarelo com verde, próximo à pizzaria Guanabara”. E terminavam sempre cerca de duas horas e meia depois, quando o último responsável pelo Teatro do Oprimido ia para casa, ou na ausência dele, para cumprir com o prazo firmado de funcionamento do local, que fechava por volta das 22:00 horas.

Descobri, conversando com Guilherme, um dos idealizadores e coordenador do Bloco, que os ensaios fechados sempre foram feitos ali. No primeiro ano do Bloco, por meio de contato de um dos amigos do funk, conseguiram um espaço para guardar seus instrumentos num gabinete de um político do Partido dos Trabalhadores, próximo ao Beco do Rato, de lá, saiam andando, com as peças nas mãos, ensaiavam na rua, embaixo dos Arcos da Lapa, e retornavam para guardá-los.

Depois, através de um contato facilitado por um dos membros do Bloco, conseguiram o telefone de Janaína, do Teatro do Oprimido. Através dessa parceira, passaram a utilizar o espaço térreo do teatro, tentando não interferir nas atividades teatrais propostas. Em troca, pagariam uma “ajuda de custo” de R\$500,00 mensais. Esse pagamento, juntamente com a quantia de outra ajuda de custo do mesmo valor dada ao mestre da bateria⁴⁵, Mestre Carlos, era fruto da cota mensal de R\$70,00 doada pelos ritmistas⁴⁶. A possibilidade de pagar essa mensalidade “que se encaixa no bolso”, que em comparação com oficinas musicais de outros grupos é relativamente baixa⁴⁷, abre espaço para que no Bloco se admita a entrada de “bolsista”, pessoas que não podem custear a taxa mensal.

⁴⁵ Na primeira temporada havia três mestres no Bloco.

⁴⁶ Dependendo da disponibilidade financeira do ritmista o valor por ser negociado juntamente com a coordenação. Assim, na impossibilidade do pagamento do valor integral, pode-se pagar um valor menor por mês.

⁴⁷ Fiz uma pesquisa rápida nas oficinas de blocos de carnaval mais conhecidos, como Orquestra Voadora, Multibloco, Maracutaia, etc. O valor relativo a mensalidade no Bloco APAFunk é quase a metade do valor da oficina desses outros e, neste caso, os preços não mudam de acordo com o instrumento.

Descobri também que o espaço não havia sido escolhido aleatoriamente. Um dos motivos era a sua localização central, a farta oferta de condução, a proximidade com o metrô e linhas de ônibus que saiam para as zonas Norte e Sul. E para quem morava mais longe, a possibilidade de fazer conexão, pois em quinze minutos chega-se à Central do Brasil, principal estação ferroviária da cidade.

As motivações dos integrantes para estar ali eram as mais diversas: aprender a tocar um instrumento, comprometimento com o Bloco, “desopilar” da semana intensa, tentar fazer “algo” político, ou simplesmente pelo prazer de rever amigos e “tomar umas depois”⁴⁸, pois como diziam, entre risos e passos vagarosos rumo ao bar na rua Gomes Freire: “segunda é a nova sexta”.

2.2 CORPO & SOM: ensaios, sociabilidades e aprendizagem musicais

Os primeiros meses passaram rápido. Estar ali, particularmente, era um momento em que eu aprendia e tentava, aos poucos, me entrosar com o grupo. Não foi um movimento rápido. Aproximadamente, depois de três meses em que eu já tinha amadurecido a ideia de tomar o Bloco APAFunk como objeto de pesquisa, as dúvidas sobre qual a melhor maneira para esclarecer abertamente aos outros membros o meu interesse como pesquisadora não paravam de me assolar.

Enquanto eu tateava essa forma de aproximação, continuava frequentando os ensaios, tanto pela parte musical, quanto pelos vínculos que estava construindo. Natália, como tinha maior proximidade com Guilherme, me ajudou muito nesse primeiro momento. Relembro que ela me cutucava com o ombro nos primeiros ensaios e com empolgação dizia “olha, o cara escreveu aquela música do filme, a gente tá aqui!”, se referindo a estar participando do Bloco e através desta participação, convivendo com Mc Leonardo⁴⁹.

⁴⁸ Uma reflexão sobre as idas ao bar como forma de sociabilidade será melhor desenvolvida mais adiante.

⁴⁹ Nome de relevo no cenário funk da cidade do Rio de Janeiro, e mais amplamente conhecido depois de ter tido duas músicas que fizeram parte da trilha sonora do filme de José Padilha, Tropa de Elite, de 2007. Uma das músicas de composição de Cidinho e Doca, “Rap das Armas”, interpretada pela dupla Mc Júnior e Leonardo foi amplamente difundida como uma das músicas principais do filme.

A minha rotina no campo era composta majoritariamente por deslocamentos para participar dos ensaios e encontros pós ensaios. O ônibus que eu pegava me deixava na rua Evaristo da Veiga. Ao dobrar a esquina, já podia visualizar os Arcos da Lapa e, quando já tinha alguém por lá, no CTO- Centro do Teatro do Oprimido, era possível escutar desde uns 400 metros de distância, o som do surdo, algumas caixas e o agogô. À medida que ia me aproximando do local, conseguia reconhecer a silhueta de meus colegas. Então, atravessava a duas vias abaixo do Aqueduto da Carioca, os chamados “Arcos da Lapa” e lá estavam eles. Uns estavam fumando um “cigarrinho”, outros no celular, ou mesmo um ou dois já tomavam a primeira cerveja da segunda.

Dentro do galpão de tons arenosos e ocre, de tijolos expostos, onde ao fundo é possível ver a escada que dá acesso ao piso superior, nota-se uma pequena copa pelo retângulo feito como janela no meio da parede e o pequeno corredor que dá acesso aos banheiros; é o espaço onde acontecem os ensaios.

Os ensaios eram marcados para às 19 horas, às segundas-feiras. No entanto, poucas vezes consegui chegar exatamente no horário. Geralmente, eu chegava às 19h30min, com algumas variações, mas era quando o ensaio, de fato, estava começando.

Quem chega mais cedo ajuda a fazer o mutirão, que consiste na contribuição e ajuda de todos os ritmistas para descer as peças, que se encontram guardadas no andar superior. Assim, quem chega vai ajudando a descer para o salão no térreo as peças, a sacola com os tamborins, chocalhos e agogôs e a mochila com as baquetas, macetas e talabartes. O mesmo era feito depois do ensaio. Todos pegam as suas peças e as levam para o andar superior para guardá-las. Formamos uma fila para essa atividade. Alguém sobe pela escada e cada um passa seu instrumento para o outro, até que a última pessoa que se encontra no andar de cima, geralmente alguém com mais força ou alguém que tocava no naipe dos surdos – por serem os maiores são os primeiros a serem guardados – empilha-os com cuidado para não perfurar a pele do instrumento.

Às vezes, a ordem não era obedecida, um poderia subir e voltar, outro levava mais de um instrumento porque alguém estava no telefone, ou estava do lado de fora fumando um cigarro ou mesmo por motivos pessoais tinha saído mais cedo. Todo esforço era feito para que os instrumentos não ficassem no salão e que não houvesse bagunça, copos, garrafas de água ou latinhas para que “o pessoal do CTO” não limpasse nossa bagunça.

Com os instrumentos já dispostos no salão do térreo, uma ou duas pessoas já começavam a afinar as peças, seu instrumento; ia regulando o talabarte, o cinto que assegura a peça ao corpo; ia batucando com sua baqueta, lembrando os ritmo e breques⁵⁰. Quando havia mais pessoas, cada um pegava sua peça, ou às vezes pegava uma peça que não era a que estava aprendendo e “tiravam um som”, que poderia ser tanto um dos ritmos que estava sendo trabalhado para o repertório do Bloco, ou qualquer outro.

Para inscrição no Bloco, o futuro ritmista responde a um questionário breve⁵¹, no qual um de seus quesitos é qual o instrumento desejado, com a possibilidade de marcar mais de uma opção, e se o inscrito já tem algum conhecimento musical. O fato de escolher um instrumento quando faz sua inscrição não o impossibilita de que, quando começar os ensaios, este mude de instrumento de acordo com sua vontade. Há a possibilidade do ritmista “experimentar” os diversos instrumentos até decidir qual o que ele quer.

Porém, se um naipe for quantitativamente superior a outro, o mestre instiga o ritmista a tentar aprender dois instrumentos, fazendo o que ele nomeia de “revezamento”⁵², alternando os instrumentos em cada ensaio, tornando-se um “coringa”, podendo tocar em dois naipes, para “dar um apoio a batucada”, quando os naipes estiverem desnivelados, diz mestre Carlos.

O ensaio começa com a reunião do maior número de pessoas presentes. Geralmente, é feita uma roda e cada um, devidamente preparado com seu instrumento, fica atento aos sinais do mestre para o início do ensaio. Este se dá quando o mesmo ergue as mãos e com movimentos de abrir e cruzar os braços convoca o ritmista a reter sua atenção à sua mão que está esticada para o alto, pois é ela que mostrará o ritmo ou o breque que será executado.

Com as mãos em riste, o mestre cruza os braços, fazendo o sinal para o “grito”. O grito é o toque para começar e finalizar o ensaio. Ele se constitui ritmicamente de uma

⁵⁰ Uma pequena criação musical, um intervalo rítmico. Com uma proposta diferenciada, ele é utilizado na passagem das músicas.

⁵¹ Os itens são básicos: nome, telefone, onde mora, se toca já tocava algum instrumento anteriormente e como conheceu o Bloco.

⁵² Na primeira temporada que participei toquei caixa. Na segunda, me aventurei no surdo de corte. Nesta temporada em que eu tocava o surdo, revezei alguns ensaios tocando a caixa, me treinado para uma possível apresentação- que veio acontecer na quadra da Chatuba, na Penha, em meados de 2015- pois o naipe possuía uma quantidade menor de ritmistas, causando uma disparidade no som da bateria. Como eu, outros ritmistas também realizaram esse movimento.

“levada” de maculelê, intercalada com as vozes dos ritmistas que gritam “Apafunkê”. Os instrumentos começam: pum tcha tcha pum pum tcha, turum, seguido pelas vozes dos ritmistas “Apafunkê”, repete-se mais duas vezes, e na terceira, após as vozes, há o encerramento com o som da bateria fazendo apenas uma nota em cada instrumento, “pum”.

Seguido do grito, passa-se para o ensaio dos ritmos que serão trabalhados. Como diz o MC, “todos ali começaram do zero.” A chamada para compor o quadro de ritmistas do Bloco APAFunk não traz como pré-requisito saber ou não tocar um instrumento, nem mesmo obtê-lo. Os instrumentos, produto do financiamento coletivo, possibilitou ao Bloco dispor de um número significativo de peças.

No que compete à parte musical do Bloco, não saber tocar um instrumento repercute no tempo e velocidade dos ensaios. Ou seja, se o ritmo de aprendizado da turma for satisfatório e se, de acordo com o mestre, for “evoluindo bem, com o som ficando fechadinho”, ou seja, um som bem executado, a complexidade vai aumentando. Na turma a qual me juntei, no ano de 2014, nós demoramos um pouco para evoluir em nossa execução musical⁵³. Tal evolução, se tivesse sido um pouco mais rápida possibilitaria ao mestre ir adicionando novos toque, novos ritmos e variações ao repertório, de acordo com a evolução dos ritmistas.

Tomo aqui minha *experiência* como ritmista na segunda temporada do Bloco, no primeiro ano em que participei, tendo como instrumento a caixa⁵⁴. Os primeiros ritmos a serem aprendidos no grupo são o funk 1(pum,pum tcha,pum, pum, pum tcha), batida simples, mas deve ser bem ritmada. Em seguida, o rap (pum pum tcha, tumg tumg, tumg pum tcha), um pouco mais ritmado, o maculelê (pum pum tcham thcum thcum tcham, pum pum tcha tcha pum pum tcha), que deve ser mais rápido que o funk 1 e que é reconhecido porque quem o chama ao repertório é o agogô. Este evolui ritmicamente para o samba, visto sua execução no caso da caixa. A única diferença técnica era a adição de algumas poucas notas, em compensação seu ritmo elevava umas três vezes sua velocidade. O samba feito pela caixa é quase um calvário; além de requerer um braço bem exercitado, como os exercícios que aprendemos nos primeiros ensaios, de contração e relaxamento do músculo, exige força e resistência.

⁵³ Se comparado a turma de 2015.

⁵⁴ Instrumento de percussão. Um pequeno tambor que se assemelha ao tarol, porém este é mais agudo.

Há também os breques, intervalos musicais que conectam uma música de um instrumento à outra. No repertório do Bloco, existem cinco. Nesses toques o que se exercita é a “conversa” entre os instrumentos.

I - instrumentos graves: pum pum - tchum - thcum

Instrumentos agudos: - Pa - pa - pa

II – instrumentos graves: pum - - pum

Instrumentos agudos: tcha tcha - tcha

O breque número III é feito com todos os instrumentos juntos, fazendo uma sequência de crescente volume sonoro. Assim, o primeiro toque começa quase inaudível e vai aumentando o som até o último, o quinto toque. O breque V, é a junção dos breques II e III. Cada ritmo ou breque é sinalizado de uma maneira diferente.

Contudo, a ideia do Bloco e de sua razão de ser é tentar fazer a inovação da junção de instrumentos de percussão com cantores de funk, os MC, uma nova possibilidade frente à base eletrônica do funk. Mc Leonardo me relatou em entrevista que conseguiu perceber esse potencial quando teve a oportunidade de fazer um set com um grupo carioca liderado por Pedro Luís, o Monobloco⁵⁵. Nessa experiência, ele e seu irmão Júnior foram convidados para fazer um set musical de cerca de dez minutos junto com grupo. Ele diz: “A gente sabia que casava [os ritmos], só que a gente não sabia o dia seguinte. Nós conseguimos com a tonalidade de puxadores de samba, cantando funk. Aí a gente viu que a gente era diferenciado.”, contou-me Mc Leonardo. (Entrevista realizada em 17 de dezembro de 2015).

Por curiosidade e por ignorância, perguntei ao mestre Carlos sobre a escolha dos instrumentos, o que de peculiar eles traziam à bateria do Bloco, às escolhas dos ritmos, à construção do repertório.

MESTRE: É, os ritmos que a gente toca, a gente toca bem pouco do samba né, e tocar o samba com os instrumento que a gente tem é uma referência ao samba, ter esse tipo de instrumento e não tocar o mínimo de samba eu penso

⁵⁵ O Monobloco é um dos mais famosos blocos de Carnaval carioca. Atualmente conta com 4 vocalistas, 1 cavaco, 1 guitarra e 160 percussionistas, de acordo com informações de seu site e facebook.

ser uma coisa ruim[...]Agora, a instrumentação toda é voltada para as escolas de samba né: é caixa, repique, a divisão dos surdos, o surdo de corte, o surdo de primeira, então ali está tudo completamente ligado ao samba. E a base forte que a gente têm que são vários ritmos, várias nomenclaturas aí, diferenciadas, que tem desde os batidões, que era os batidões, com a ideia do Miami Beach, mas tem os batidões lá, até as coisas mais genuinamente brasileira, que a gente tem de mais brasileiro que é a pegada do maculelê, essas ideia são diretamente tiradas do imaginário do cenário do funk carioca mesmo, é pra galera, tanto para quem está cantando, tanto para quem está curtindo, se reconhecer enquanto funk carioca, nessas batidas. (Entrevista realizada em 14-12-2015).

Cada instrumento tem sua função. Mesmo inanimados, nas palavras do mestre da bateria, eles “conversam entre si”.

MESTRE: [...] cada instrumento tem a sua responsabilidade. Vamos começar dos graves para os agudos. Os mais graves estão fazendo a marcação né, no samba existem três tipo de surdo que estão diretamente ligados, aos três tambores de nossas religiões de matriz africana. Então é o surdo, o tambor mais grave, o tambor médio e o tambor agudo, eles três possuem essas representações. Nós aqui, a gente está deixando de usar o tambor médio. A gente está usando o surdo de marcação, e um surdo que a gente chama de resposta. A nossa bateria, dessa forma, ela fica um pouco parecida, em formação, não em toque, mas em formação, ela fica parecida com a bateria da Mangueira, que também não tem um surdo de resposta, tem somente o surdo grave e o surdo de corte, que lá eles chamam de surdo mor, né, que as vezes faz uma virada ou outra, um desenho na bateria. [...] Eles seriam o médio. A gente tem o agudo, que é o corte, tem o gravão, que é o marcação, de primeira. E teria um médio que a nossa bateria, na verdade, seria como uma opção minha, logo de início, era, como a nossa ênfase é no funk e não no samba, a gente não dividir, não fazer divisão em três sonoridades graves, mas fazer a divisão em duas, uma mais agudinha e a outra mais grave. Aí tem essa situação do surdo, o repique ele, na compreensão da escola de samba, a ideia do repique é como se ele, ele fosse mesmo um surdo menor, ainda, menor que os outros surdos. Então, ele é super agudo. Então ele é, o repique, aqui no Bloco, ele faz muito a condução do ritmo também. Entre uma coisa e outra, que a gente chama de floreio, que é umas brincadeiras a mais, dentro do ritmo, mas ele também trabalha muito a condução, que é uma obrigação do chocalho e da caixa, manter a condução do ritmo. Chocalho e caixa ele tem a obrigação de manter a condução do ritmo. O repique não tem essa obrigação, mas muitas vezes, aqui no Bloco, ele faz esse bate papo aqui com os instrumentos. Aí a gente tem... Caixa e chocalho, condução, o repique que hora faz, hora não faz, e aí tem uma coisa pra falar do repique, que é o seguinte: tanto na escola de samba, como aqui, também acontece, o repique ele faz isso que a gente chama de chamada do repique, e aí ele foi apelidado de pica pau por conta da baqueta, que fica muito cortadinha de tanto você fazer, de você tocar até que ela quebra né, ganhou esse apelido. E o pica pau, é o repique que faz o solo, que faz as chamadas, na bateria né, que também é uma característica muito forte do instrumento, e essa coisa vem das escolas

de samba, e eu pensei nessa coisa bacana, de trazer essa coisa... Que é tudo.
(Entrevista realizada em 14-12-2015).

A escolha dos instrumentos que formam a bateria do Bloco APAFunk tem sua inspiração nas baterias de escola de samba e, por escolha do mestre, na opção dos surdo, uma aproximação ainda maior com a escola de samba da Mangueira. Tendo essa escalação instrumental, nas palavras dele, não tocar samba seria uma “coisa ruim”. É de notar que o samba é um dos últimos ritmos aprendidos no repertório musical do Bloco, por sua execução mais elaborada e exigência de resistência muscular do ritmista.

Se os instrumentos escolhidos conduzem ao samba, eles também se harmonizam com o funk. Nessa similitude vinda do uso dos mesmos instrumentos se poderia argumentar, como Lopes (2011) que, no tocante ao funk, este provém de uma mesma raiz rítmica africana, resultado de um processo diaspórico. Podemos ir além e considerar a razão criativa das pessoas que produzem esse funk, adicionando-lhes suas singularidades, cito mais uma vez o tamborzão (FACINA, 2009) unindo “as pegadas” dos tambores das religiões de matriz africana e adicionando-os a batidas eletrônicas, uma nova variação do gênero musical de origem norte-americana.

Entre o samba e o funk, algumas outras convergências podem também ser pontuadas. Ambas remetem à identidade negra, ao apelo às favelas, à vida do pobre na e da comunidade, possuindo pontos em comum que constituem formas importantes de produção de subjetividade no ambiente da cidade (SALLES, 2007).

Quando o samba outrora colocava em xeque a marginalidade, atualmente, o funk se assemelha a ele nesta função, trazendo uma explanação da vida na comunidade, as relações com as facções criminosas, a questão do comércio de mercadorias ilícitas, a relação conflituosa com a polícia, as questões de sexualização e sensualização dos corpos. Neste caso, principalmente do corpo feminino que, através desse veículo musical, pode abranger as interpretações de como essa questão pode ser vista tornando-a um assunto de empoderamento de meninas e mulheres ao fomentar a construção de um novo espaço para se pensar o feminismo (GOMES, 2015).

Como estilo musical de consumo de uma classe menos favorecida e negra, ambos passaram, a seu próprio tempo, por repressões, distorções midiáticas e criminalizações.

O que nos remete a uma fala de mestre Carlos, no tocante dessas aproximações no Bloco entre o samba e o funk e da sua ancestralidade africana.

A gente faz uma homenagem muito forte ao samba aqui, e essas coisa muito forte, não só de homenagem ao samba, mas é uma vivência que tanto o samba passou e que o funk passa atualmente né. Essa coisa do samba ser proibido né, e ser marginalizado e hoje está na boca do povo e tá rolando. O funk, muita gente diz que o funk já ultrapassou essa. Eu penso que ainda não, a gente ainda está no meio. Que hoje, se você tem uma novela das oito, que por exemplo, toca uma funk meio industrial né, completamente industrializado, você ainda tem a nossa juventude lá, nas nossa comunidades, completamente privadas de seus direitos de [...] e ter o baile na comunidade, as pessoas não estão pensando em organizar isso, estão pensando só em nos privar disso. Ao invés de tentar conversar, de tentar ver como a coisa pode acontecer ou não, simplesmente dizem que a coisa não pode acontecer, essa é a parte ruim. [...] E aí depois disso, a gente usa mais dois instrumento aqui, que são muito bacanas, que são instrumentos também de, um é de floreio, de fazer frases, que é o agogô né, e o tamborim. E aí, mais uma vez, o instrumento é completamente voltado ai pras religiões de matriz africana, que é o agogô. No caso aqui nós usamos o de duas bocas, e agente faz bem também umas chamadas de agogô, que é uma coisa que acontece muito na escola de samba Império Serrano, apesar de lá o agogô ter quatro bocas, aqui mesmo tendo duas a gente tem feitos umas coisas assim, umas brincadeiras, umas chamadas de agogô, que é a valorização do instrumentos mesmo, enquanto ancestralidade. (Entrevista realizada em 14-12-2015).

Essas escolhas, ou mesmo a opção de trazer a inspiração da ancestralidade negra, influem diretamente no tipo de ritmo que se toca na bateria do Bloco, que são: funk, rap, batidão (para os surdos), maculelê, samba, e o passinho – ritmo mais recente, que entrou para o repertório rítmico em 2015.

De acordo com a evolução da bateria, as modificações e inovações sonoras podem ser adicionadas tanto pelo mestre, como por qualquer ritmista. A exemplo disso cito a apresentação realizada na Rocinha, dia primeiro de novembro de 2014. Na manhã daquele mesmo dia, houve uma apresentação no Instituto Federal do Rio de Janeiro, em que o Bloco APAFunk participou como atração na atividade de encerramento do curso de Direitos Humanos, ministrado por Pâmela Passos e Adriana Facina⁵⁶, realizado pelo Instituto de Defensores dos Direitos Humanos.

⁵⁶ Ambas são professoras e apreciadoras do funk. A primeira é professora do Instituto Federal do Rio de Janeiro, a segunda da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ambas participaram ativamente de todo o processo da APAFunk.

Depois da apresentação matutina, haveria outra apresentação na Rocinha, favela bem conhecida por MC Leonardo, pois este nasceu e ainda possui vínculos lá. A apresentação do Bloco APAFunk aconteceria antes do lançamento do filme *Estopim*⁵⁷.

Nesse dia, chegamos à Rocinha por volta das quatorze horas. O objetivo era fazer alguns minutos de batucada, e subir as vielas da favela; o que não aconteceu por conta dos instrumentos grandes e a dificuldade no seu deslocamento, bem como do aparelho de som que foi arranjado, somente no último momento, por um dos moradores. No roteiro, o Bloco seguiria em cortejo até a quadra poliesportiva da Rocinha para tocar mais alguns minutos e finalizar com a exibição do filme.

Nesse intervalo, entre chegada e o começo da apresentação para os moradores, nos aglomeramos em uma área na sombra e próximo a uma vendinha local. Alguns membros da coordenação estavam fechando alguns ajustes e horários, e o restante dos ritmistas estavam esperando o MC Leonardo arrumar o equipamento de som para a apresentação começar.

Como o “clima” era de excitação, muito em razão da apresentação realizada na parte da manhã ter sido muito animada, com interação do público, na acústica do teatro do IFRJ, com direito a almoço e ajuda de custo, e alguns ritmistas dizendo que o “próximo passo era o Esquenta”⁵⁸; os ritmistas já começavam a procura por algum bar aberto, e o mestre alertava: “Olha, manera aí galera, vamos nos apresentar ainda”. Nesse movimento, algumas pessoas, em especial Antônio⁵⁹, do surdo de primeira e Ana Marcela⁶⁰, minha parceira e xará da caixa, começaram a batucar notas desconhecidas.

A “levada”, sem propósito aparente, foi sendo ouvida e decodificada pelos outros ritmistas, que aos poucos pegavam seus instrumentos, repetiam e “entravam”, cada qual com sua sonoridade, em um momento na execução do som.

Passado alguns minutos, chega o mestre e diz “O que vocês estão fazendo aí, pô tá legal!!”. Os ritmistas, com o trato de polimento sonoro do mestre, continuaram a batida,

⁵⁷ O filme *Estopim*, de Rodrigo Mac Niven, é um longa metragem que relata o assassinato por policiais civis de Amarildo, negro e pobre, pedreiro e morador da favela da Rocinha, que desapareceu em 14 de julho de 2013. O caso ainda está sendo investigado, mas teve grande repercussão nacional ao indicar a responsabilidade por sua morte a policiais vinculados à Unidade de Polícia Pacificadora. O filme contou com a colaboração dos moradores, parentes da vítima e alguns membros da APAFunk.

⁵⁸ Programa dominical da Rede Globo, apresentado por Regina Cazé.

⁵⁹ Psicólogo formado pelo UFRJ. Está no Bloco desde a segunda temporada.

⁶⁰ Ritmista do Bloco desde sua primeira temporada. Psicóloga formada pela UERJ. Atualmente compõe a Comissão de Direitos Humanos da ALERJ.

que pela primeira vez foi criada e já embalada pela voz do MC naquele mesmo dia. O ritmo, que depois foi adicionado nas apresentações, era o *reagge*, que numa velocidade mais rápida virou o forró, executada uma vez nas apresentações do Bloco, na Feira Agroecológica Cícero Guedes, no Largo da Carioca, ainda em 2014.

2.3 “UMA INICIAÇÃO SEM NORMAS EXPLÍCITAS”⁶¹

Momentos de criação musical como o do episódio da Rocinha acontecem, como salienta o mestre, quando a “música flui”. Quando chega esse momento o ritmista não mais conta mentalmente notas e não fica tentando, por um milésimo de segundo, reproduzir fisicamente a batida imaginada.

O ritmista passa a ter noção do tempo, não está mais estritamente ligado ao ritmo cadenciado do, “um, e dois, e três, e quatro”, sem a contagem e acompanhamento rigoroso com os pés, como era ensinado nos primeiros ensaios e que sempre se retoma a essa fórmula quando se perde o ritmo. O ritmo e a batida “ficam leves” e o ritmista, mais confiante de seu corpo e mais íntimo de sua peça, começa a executar com mais fluidez os toques, ou mesmo, fica mais à vontade de dar vazão à sua criatividade musical expressando-se através do instrumento.

Mestre Carlos costumava dizer que “o corpo tem que se integrar com a peça”. Que quando isso acontece o ritmista fica mais ciente e confiante do poder de seu toque, ciente de suas limitações e, por um lado, o mesmo se instiga a ir além. O corpo passa assim a ser enunciador de uma nova forma de conhecimento, aqui, o reconhecimento da forma musical.

Herzfeld, discutindo sobre os múltiplos sentidos possíveis na avaliação antropológica, descentraliza o visual, não de maneira que descarte “o olho como órgão da tradição”, - para citar a frase de Boas, nem descredenciando as diferenças sutis entre as piscadas falsas, as piscadelas ou um tique, para citar o caso berbere analisado por Geertz (1978),

⁶¹ Frase formulada por Loic Wacquant sobre sua análise de como se tornar um boxeador, em sua pesquisa com os boxeadores do gym de Dee Dee, no bairro negro de Woodlawn, em Chicago.

mas para positivamente “fazer dos sentidos um tema empírico da avaliação antropológica [...] ganhando uma influência mais crítica sobre o verbal” (HERZFELD, 2014:5). Dessa maneira sentir, tocar, torna-se também uma forma de conhecimento.

Mauss, em seu ensaio sobre As técnicas do corpo (2003) já mostrava o corpo como uma ferramenta socialmente informada, que conjuga a tríplice condição do homem como ser biológico, social e psíquico, delatando a interconexão entre indivíduo e grupo social através de uma eficácia dada pela aprendizagem do corpo.

A noção de *habitus* bourdieusiana influenciou Wacquant a pensar que “‘aprendemos pelo corpo’” e que “a ordem social inscreve-se no corpo por meio desse confronto permanente, mais ou menos dramático, mas que sempre abre um grande espaço para a afetividade”. (BOURDIEU apud, WACQUANT, 2002:12).

Particularmente, é com o estudo de Loic Wacquant (2002), no processo de aprendizagem do *habitus* pugilístico entre boxeadores do Woodlawn Boys Club, que tomamos a noção desse corpo “como ferramenta de investigação e vetor de conhecimento” (2002:12), mostrando o quanto este pode nos auxiliar no processo de desvendar o próprio meio social.

Assim, o “corpo não é um objeto para ser estudado em relação com a cultura, mas ser considerado como um sujeito da cultura, ou em outras palavras como o terreno existencial da cultura”⁶² (CSORDAS, 1990:5). Inspirado nos estudos fenomenológicos de Merleau-Ponty⁶³, Csordas aponta que além do corpo ser culturalmente produzido, tal produção não está totalmente correspondida pela expressão da linguagem; “há um ‘vazio’ entre o conjunto de referentes culturais e os imponderáveis da experiência que se atualiza na disposição silenciosa dos corpos. Trata-se das múltiplas formas e manifestações da incorporação [*embodiment*] da cultura” (MAFRA, 2000).

Observar os corpos, neste caso o meu próprio, vê-lo compartilhando espaços e interações com os outros participantes do coletivo, torna-se uma ferramenta importante se direciono meu olhar à minha posição de ritmista. Não era apenas estar ali e partilhar

⁶² Tradução minha: “This approach to embodiment begins from the methodological postulate that the body is not an object to be studied in relation to culture, but is to be considered as the subject of culture, or in other words as the existential ground of culture”.

⁶³ Também possui estudos voltados para o corpo, afirmando que o corpo é “a condição primeira do ser humano, e é, portanto, por meio dele que tomamos consciência do nosso modo de estar no mundo” (DAIOLIO et al, 2012).

àquelas horas às segundas -feiras que fazia com que eu me sentisse parte daquele grupo de jovens. Provavelmente, não haveria atentado para essa questão “no corpo” se não tivesse acontecido algo comigo nos primeiros meses de ensaio de 2015. Como já mencionei, durante 2014 meu instrumento como ritmista era a caixa. Meu trabalho de campo, para o melhor aproveitamento do mesmo, deveria encerrar no primeiro semestre de 2015. Como dito em orientação, haveria um momento em que os fatos coletados se acumulariam como uma bola de neve, de tal maneira que seria bem difícil, no curto período de uma dissertação de mestrado, conseguir arrematar alguns pontos, pois o campo sempre está acontecendo, independente da vontade do pesquisador.

De fato, para realizar o que me propus, eu acompanharia o Bloco durante todo o ano de 2014, e nesse caso também participaria do desfile do Bloco no Largo da Carioca, em 19 de janeiro de 2015, desfile de encerramento, a única atividade com data fixa na agenda do Bloco APAFunk, que coroa o término das atividades após um ano transcorrido. Participei. Mesmo depois desse evento, ainda fiquei no Rio de Janeiro e continuei no Bloco.

Como sabia de antemão que mais cedo ou mais tarde eu deveria me ausentar, para melhor condução de meu trabalho etnográfico, ousei e mudei de instrumento, fui tocar surdo de corte. Este instrumento é um pouco menor que o surdo de primeira, a batida mais forte e grave em toda bateria⁶⁴. Possui mais notas e é responsável por “algumas graças” do naipe dos instrumentos graves, ou seja, pode-se fazer a passagem entre o som grave e o mais agudo.

Experimentando-me nesse novo instrumento, foi como se revivesse as situações corporais de quando entrei para o Bloco em minha primeira temporada, em 2014. O instrumento não era o mesmo, logo, eu tinha que começar do zero tudo que tinha aprendido, e por outro lado, desaprender e desacostumar o corpo a tocar como se estivesse com o instrumento antigo.

Nessa desaprendizagem/ aprendizagem, tomar consciência desse corpo não foi fácil, sendo muitas vezes doloroso. E o fato que me despertou para entender isso foi ainda nos primeiros ensaios. Certa vez, estava tocando e olhando para frente, esperando os comandos do mestre, e por um rápido segundo, por descuido ou esquecimento físico,

⁶⁴ A bateria se compõe por instrumentos mais grave, os de marcação, os de meio termos, de condução e os de chamada, mais agudos.

bati na pele do surdo (ou este estava mal ajeitado ao meu corpo, ou peguei de forma errada na maceta), e meu dedo indicador ficou entre o pinos da peça e a maceta. No calor da emoção não doeu, só sangrou. No dia seguinte, ganhei uma unha roxa meio esverdeada e dilacerada pela metade, calos abertos nos dedos polegares e indicadores, um ou outro calo na palma da mão, e marcas roxas na minha pélvis, onde o aro da peça encostava, assim como bem abaixo dos joelhos, onde apoiava a peça com as pernas.

Só então me dei conta que eu estava me reeducando e reaprendendo. A partir daí notei dois fatos que passavam sem o qual não detive a devida atenção, enevoados pela empolgação de ritmistas de primeira viagem. Um deles era o que o mestre falava dos exercícios diários com os braços e principalmente com as articulações do punho; da importância do treino diário, da necessidade de conhecer o instrumento e, principalmente, de se “integrar com a peça”. Somado a isto, entendi que as reclamações de dor evidentes dos outros ritmistas significava que eles estavam passando pelo mesmo processo.

Com o começo da nova temporada no ano de 2015, alguns deles também haviam mudado de instrumento e faziam as mesmas ponderações sobre suas dores, que só divergiam no tocante ao local no corpo, de acordo com o instrumento. Alessandra⁶⁵, do chocalho, reclamava da dor nas costas e dos braços tremendo; os meninos que passaram para o repique falavam da mão dolorida e dos pedaços pequenos de madeira que entravam no dedo. Enfim, para cada instrumento, uma dor. Lembro-me de ter falado em particular com o mestre sobre esse assunto e, novamente, ele ressaltou a importância da integração com sua peça.

Ir descobrindo essas pequenas experiências comuns aos ritmistas dali, me fazia ter assunto e algo em comum para conversar com todos e assim, estreitando amizades. Na segunda temporada, eu já era considerada uma veterana, já tinha amigos com quem me relacionava além dos espaços do Bloco, já tinha apelidado carinhosamente alguns dos colegas mais próximos e, por conta dessa jocosidade, me apelidaram carinhosamente de “Perigo” e por pilhéria carregavam na sua pronúncia para se parecer com o meu sotaque cearense. Isso porque eu tinha o costume de aceitar todos os convites, tanto os da agenda do Bloco como os para as festas “ou bebidinhas” após apresentação, reunião na

⁶⁵ Trabalha no ramo comercial. Acompanha a APAFunk desde seu primeiro ano e é ritmistas do Bloco desde sua primeira temporada. É esposa do MC Leonardo.

casa de alguém, ou mesmo aos “segundos tempos” no bar nas segundas-feiras após os ensaios.

O desenvolvimento e aprofundamento dessas relações foi, em sua maior parte, intensificada por minha presença nesses espaços pós-ensaio. Antônio, um de meus colegas mais próximo – já havíamos participado de um curso junto – sempre comentava em conversa informal e no bate papo de ritmista que para que o Bloco se inteirasse como grupo seria necessário que as pessoas se conhecessem, trocassem suas experiências, dores, indicações de bons locais, festas, “essas coisas assim, para que o espaço do Bloco não se torne um espaço de política careta e chato, como qualquer outro”, esse foi um dos motivos que o fez participar do Bloco, além de ter acompanhado “de longe”, como ele mesmo diz, as conquistas da APAFunk.

Corroborando o que este dizia sobre o Bloco, sobre a maior interação e conhecimento de seus integrantes, ele, eu e outros ritmistas incitávamos a uma chamada ao bar do Gerson, na Rua do Riachuelo, ou ao “bar da frente, que tem promoção às segundas”. Essa chamada não se restringia ao consumo etílico, era uma incitação ao estreitamento das relações entre os integrantes do Bloco. Nas palavras dele: “Mais amor, por favor”. Tornava-se uma maneira de reunir o grupo, pois as duas horas e meia ou três horas, somente às segundas-feiras, não era suficiente para estabelecer vínculos mais densos.

A presença nesses espaços é dúbia. Primeiro porque nem todos podiam ir: alguns acordavam cedo, outros moravam longe, outros estavam ocupados com o trabalho, outros não bebiam e havia os que não se interessavam pela proposta. Eu quase sempre estava lá, somente não participava quando tinha prazos de entrega de trabalho da faculdade ou algo importante para marcada para o dia seguinte. E, de fato, observando o movimento dos ritmistas, o espaço físico do bar tornou-se o local de maior sociabilidade. Isso porque as pessoas se sentiam mais descontraídas, e os temas das conversas tinham uma variedade maior, mesmo que, na maioria das vezes, comessem sobre algo do Bloco, ou sobre o Bloco, ou a APAFunk, pois era isso o que tínhamos em comum.

Particularmente, eu me sentia bem acolhida no local. Muito porque não era raro que todos fossem e, na maioria das vezes, as pessoas sempre davam “uma passadinha”. Por um lado, me possibilitava me aproximar de quem eu não tinha muito contato fora das atividades do Bloco e, como em qualquer interação, fiquei mais próxima de algumas

peessoas do que de outras. Foi dessa maneira também que consegui, depois de apresentar oficialmente ao Mc Leonardo, Guilherme e o mestre meu interesse em realizar minha pesquisa de mestrado sobre o Bloco, ir comentando com as outras pessoas que eu estava ali não apenas como ritmista. A partir daí, recebi várias informações, muitas indicações e fiquei a par de histórias, casos e personagens que talvez não conseguiria ter acesso de outra maneira.

Na temporada de 2014 o espaço do bar centralizava as conexões feitas através do Bloco. Além desse espaço houve apenas dois encontros extras dos ritmistas. Um aconteceu num dia de domingo, no Aterro do Flamengo. Lá, ensaiamos o que tínhamos aprendido até aquele momento. Cada um levou algum prato ou petisco e bebida, que foi dividida entre os que estavam presentes, cerca de vinte e cinco pessoas. O outro encontro extra foi um churrasco realizado na casa de um dos integrantes, no qual não pude estar presente.

Pelo lugar que eu ocupava no Bloco, era claro que meus vínculos se tornavam mais próximos a uns do que de outros, porém, na minha forma de circulação pelo Bloco, o fato de eu ter mais proximidade com “a galera do bar” não gerava impedimentos para que se pudesse ter outras circulações com outros membros.

Além do trabalho com o corpo, do reconhecimento e adaptação com a peça, nessa vivência entre o grupo, se podia notar os múltiplos pertencimentos de seus membros, que daria o tom das reivindicações possíveis dentro do Bloco. Alguns desses pertencimentos era dado pelas participações – ou conhecimento – dos ritmistas em outras atividades: O Bloco do Nada, ligado ao PSOL; o Bloco Comuna, de inclinação comunista; o coletivo feminista que toca funk, o PAGUFUNK; debates e palestra encabeçadas por um membro do Bloco e da Comissão de Direitos Humanos da ALERJ, contra a redução da maioria penal; debates e grupos feminista, como o Batuque das Minas; coletivos de design e arquitetura promovendo intervenções pela cidade; atividades culturais e de debates da cultura afro: coletivos críticos e atuantes na cidade do Rio de Janeiro, como o Meu Rio; os profissionais ligados à educação e que participavam da sua associação; Movimento dos Trabalhadores Sem Terra; grupos de estudos e palestras ligados ao funk; as preocupações e reivindicações da favela feitas por outras instituições e coletivos.

Esses pontos de discussão eram trazidos para o grupo como uma forma de divulgação, de troca das atividades que os mesmo faziam e que poderia “ser legal” trazê-las para o coletivo ou apenas informá-las, a fim de suscitar interesse pessoal. Além dessas trocas de viés mais reivindicativo publicizadas entre os ritmistas, havia também a circulação de eventos, shows e festas, mas eram em menor escala e mais restritivo às pessoas quem eram mais próximas, alguns grupos podiam ser delineados naquela grande rede que permitia a existência do Bloco e da Associação.

O fato é que o Bloco, no seu caráter de agregador de diferentes pessoas, torna-se base para que trânsitos entre distintos repertórios socioculturais realizados por indivíduos e grupos (VELHO, 2001). As trocas entre os integrantes do Bloco é feita em níveis variados, desde informações das mais diversas ordens a decisões tomadas coletivamente sobre elencar uma nova pauta reivindicativa ou mesmo uma nova maneira de tocar um ritmo musical. Essas “inovações” geralmente aconteciam a partir do “encontro” e da negociação desses repertórios e mundos sociais.

À medida que o entrosamento ia aumentando entre os ritmistas – e entre estes e suas peças, em meados do ano, com a bateria já ensaiada e som mais “fechadinho”, começaram os ensaios com voz. Os primeiros meses do ano os ensaios são dedicados à bateria. Muito porque os ritmistas mais recentes estão aprendendo a executar os toque e sinais, e os “da temporada antiga” reavivam na memória seus toques, como também estão no aprendizado de algo novo.

No que tange à voz, o Bloco contava sempre com a constante presença dos MC’s Júnior e Leonardo, em menor frequência a presença do Mc Markinhos Bota Pra Mexer, e em 2015, contou ainda com o aparecimento do Mc Copinho. Os ensaios com voz sofriam pela carência de não se ter no Bloco um sistema de som mais novo e potente. Mesmo com as vozes dos MC’s microfonadas, constantemente com a empolgação dos ritmistas, o volume da bateria se sobrepunha às vozes deles, assim como a acústica do salão do CTO não ajudava.

Por um lado, o orchestrador dessa interseção entre bateria e voz, o mestre Carlos, hasteava os braços e, por ele mesmo estar empolgado e às vezes pulando ou tocando com outros ritmistas, voltava à frente, na sua função de regência, e com sorriso no rosto fazia o sinal para que se tocasse com menos potência, a fim de diminuir o volume.

Nos ensaios com voz, menos do que mostrar qual ritmo acompanha qual música, o intuito parecia ser que o ritmista tivesse a oportunidade de saber o que se está cantando. Era interessante perceber isso, pois, nos primeiros meses, eu conhecia no máximo duas músicas, mas quando olhava para o lado, via os outros, mais antigos, cantando com força e empolgação as músicas que sabiam.

Este é um componente interessante para perceber que as músicas também influenciam, na forma de maior ou menor empolgação, a pessoa que está tocando, nesse caso, o ritmista. Mesmo que este contribua para as construções do coletivo e suas apresentações, em algum nível ele também é o receptor daquela *playlist*, daquele discurso, daquela mensagem que está sendo passada por quem está com o microfone na mão.

Não era incomum, após os primeiros “ensaios com voz”, ouvir, no intervalo para água ou no final do ensaio comentários do tipo “Porra, hoje foi foda!”, “nossa, ensaio com voz é muito melhor, a gente sente”, ou mesmo, relembro uma vez em que eu estava na parte de fora do CTO, junto com algumas pessoas, e chegou o Mc dizendo que “a bateria é o metrônomo”, batendo devagarzinho a mão no peito, “a gente chega aqui sente essa energia, dá vontade demais de cantar aí na frente, com vocês. Porque tô lá, mas tô vendo tudo.”

Seguindo esse ritmo os amigos do funk vão se alinhando como um grupo que apre(e)nde uma atividade artística, musical, rítmica, e de engajamentos, até chegar o momento da primeira apresentação “na rua.” A essa primeira apresentação, dá-se o nome de “batizado”⁶⁶.

Numa educação versada na literatura antropológica “batizado” remete à noção de ritual. E por ritual, admite-se a ideia de algo importante no desenvolvimento físico ou social do indivíduo, intermediado pela experiência social (TURNER, 2005; 2008). No entanto, para Schechner o conceito de ritual, como o de *play* – jogo, peça teatral ou brincadeira – está ligado ao universo da performance, no vasto leque da ação humana. “Rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER, 2012: 49).

⁶⁶ Na turma de 2014, lembro que após a nossa primeira apresentação da rua, realizamos outra apresentação, que ocorreu na comunidade Manguinhos, que ficou carinhosamente chamada de 2º batizado.

Ressaltando também que os rituais “transformam pessoas, permanente ou temporariamente” (SCHECHNER apud COSTA, 2013), o ritual para ele está no corpo, no corpo que relembra, na memória que é acionada na sua dinâmica de vida, causando por sua vez, a difícil separação entre hábito e ritual.

Como afirma Hikiji,

Schechner lembra que quando a performance tem como propósito efetivar transformações – “ser eficaz” – outras qualidades (como transe, participação da audiência, ausência de crítica) estarão presentes e a performance será, de fato, um ritual. Por outro lado, considera que quando o teatro pretende gerar atos eficazes a performance está sendo também ritualizada. A diferença básica entre teatro e ritual estaria na separação entre espectadores e performance, que caracteriza o primeiro. Mas as fronteiras não são rígidas: “Em todo entretenimento há alguma eficácia, e em todo ritual há algum teatro” (HAKIJI, 2005:160)

Schechner (2012) admite então a possibilidade de rituais seculares. Diferentemente dos rituais religiosos, os rituais seculares “estão associados aos substratos ditos profanos, ou seja, a política, a vida cotidiana, a economia, as artes.” (COSTA, 2013:56).

Percebe-se então que a participação durante um ano transcorrido no Bloco APAFunk, trata-se não exclusivamente de um hábito, mas de um processo de transformação – aqui chamado de engajamento – e um corpo informado sobre uma certa prática – aqui chamado de conhecimento musical –, se aproximando em todas as suas confluências – seja política, cotidiana ou artística – de um ritual secular.

Natália- “Eu fiquei meio perdida, acho que é normal né, eu nunca tinha tocado em Bloco e tal. E tinha aquele clima de que pode acontecer alguma coisa com a polícia, e realmente aconteceu, mas não nada com a gente, então, eu fiquei muito feliz e tava muito feliz, e tava ansiosa de errar e blá blá blá, ainda mais que eu tava lá na frente né. Mas eu fiquei meio perdida, que eu acho que é normal, musicalmente falando, entendeu. Agora, enquanto grupo eu acho que foi tranquilo. Foi maneiro, e tal. [...] Acho que também a ideia de batizado é uma ideia que marca simbolicamente o começo de algo, dentro do grupo, dentro do coletivo. E eu acho que depois do primeiro batizado a gente muda um pouco a nossa postura musicalmente, artisticamente dentro do Bloco. Eu acho que um cuidado a mais surge, entendeu? Então eu acho importante o batizado, porque é isso né, a gente não sai divulgando ai pra fora, pra quem vai assistir o Bloco que é o batizado, que são novos ritmistas e tal, isso não está explícito pra quem tá pra fora, isso é um marco pra gente, o tal de ritual de passagem, eu acho extremamente importante.” [Entrevista 13.08.2015]

O relato de Natália se refere ao batizado da segunda temporada do Bloco APAFunk, que aconteceu no dia sete de setembro de 2014, no Grito dos Excluídos⁶⁷. Essa foi a primeira apresentação na rua dos ritmistas daquela temporada: um cortejo⁶⁸ feito somente com o Bloco que saiu da esquina da Rua Uruguaiana com a Presidente Vargas, centro da cidade.

A atmosfera de ansiedade dos ritmistas era clara, marcava “o começo de algo”, a primeira exposição na rua, para um público que não era apenas o companheiro de batucada. O nervosismo era dado tanto pela imprevisibilidade do que poderia acontecer na rua – o cansaço, o calor, as pessoas que poderiam esbarrar no nosso caminho enquanto tocávamos, a polícia que poderia agir de forma truculenta, confronto direto, a dificuldade de ouvir os comandos do mestre, de conseguir tocar com a formação de Bloco – bem como a demonstração do que se tinha apreendido.

A tensão daquele desfile foi endossada pelo fato que desfilaríamos juntamente com outros blocos, coletivos e sindicatos mais reivindicativos, observados pela mira da polícia. Naquela situação, não continuamos todo o cortejo, pois havia acontecido uma confusão com outras pessoas, que haviam sido detidas pela polícia por queimar a bandeira do Brasil.

Se a apresentação no Grito do Excluídos foi o “batizado” da turma de 2014, internamente, mesmo com a figura do “monitor” de cada naípe – função nominalmente assumida pela pessoa que apresentasse maior manejo com os toques, investida pelo mestre para aquela função – no cotidiano no Bloco, não havia um status diferenciado que separaria um ritmista daquela temporada do da temporada anterior, no sentido de uma hierarquização dentro do grupo. Em minha temporada, havia duas “monitoras” dentro no meu naípe – o da caixa – e outro rapaz, que tinha entrado junto comigo, este, por sua sagacidade musical fazia as vias de monitor. Na ausência daquela, era a ele a quem nos dirigíamos.

Era certo que havia disparidade na execução musical entre um ritmista e outro. Os ritmistas possuem tempos de aprendizagem diferenciados, uma ou outra dificuldade de executar um toque específico. Quando isso acontecia o mestre nivelava essas execuções,

⁶⁷ Manifestação que ocorre desde 1995, dando visibilidade a coletivos e manifestações e setores excluídas da sociedade, buscando caminhos para uma sociedade mais inclusiva.

⁶⁸ O cortejo completo é MC e a bateria.

às vezes ensinando uma pessoa em particular, ou mesmo trabalhando mais com um naipe que apresentasse uma dissonância musical maior para determinado toque. Na impossibilidade de sanar alguma dúvida com o mestre recorriamos a algum ritmista maior destreza musical, que poderia ou não ser o monitor. No tocante às diretrizes gerais do Bloco, a legitimidade musical era dada pelo mestre e Mc, e as diretrizes mais gerais eram avaliadas pela coordenação.

Essa marcação simbólica do “começo de algo” só ficava explícita para quem era ritmista pois quem, em alguma apresentação do Bloco, poderia identificar que seria a primeira apresentação de um ritmista? Tal começo nos traz algumas considerações.

Primeiro em relação à transformação do corpo do ritmista, investido de conhecimentos relativos a uma prática musical. Segundo, percebendo a preocupação manifestada pelos ritmistas de que seja uma boa apresentação – antecedida de momentos de nervosismo e ansiedade – estas menos do que aflições subjetivas de seus membros, mostram o compromisso com sua performance onde, observando o ato de ir a rua, fazendo uma boa execução musical com o mínimo de erros possíveis para que “a mensagem consiga chegar”⁶⁹ a seu público, caracterizam um dos pontos de contato apontados por Schechner (2011)⁷⁰.

Por estar naquela espacialidade, gozando das sociabilidades construídas na descoberta da aprendizagem musical, percebi, com o tempo e com as declarações de meus interlocutores, que são muitos os fatores que compõem o que é ser ritmista do Bloco APAFunk.

O primeiro deles “é estar disposta a se dedicar, tocar, animar, para impulsionar um bloco de carnaval.” Se entregar à aprendizagem do instrumento, colocar nele algumas horas de dedicação diária, para fazer um som bom, “bonitinho”, ir com uma “energia muito louca, com vontade de fazer as coisas, de você querer chegar num lugar e sua energia contagiar mesmo”, como comenta o mestre, de “trocar mesmo essa energia com a galera, onde quer que você esteja”.

⁶⁹ “As transformações via performance se dão tanto nos performers (que rearranjam seu corpo e mente) como no público (SCHECHNER, 1988), podendo ser temporárias (e aqui se trata, por exemplo, da performance como entretenimento) ou permanentes (no caso do ritual)” (HIKIJ, 2005:159).

⁷⁰ Os pontos de contatos se referem a aproximações entre a antropologia e o teatro, estudos ao qual o autor se dedicou. Ele mostra – inicialmente- seis pontos de contatos, que são: 1. Transformação do ser e/ou consciência; 2. Intensidade da performance; 3. Interações entre público e performer; 4. A equência da performance como um todo; 5. A transmissão de conhecimentos performáticos; 6. Como as performances são geradas e avaliadas? (SCHECHNER, 2011).

Essa participação, que traz a possibilidade do crescimento musical, do aprendizado do instrumento, pode abrir espaços para a troca de informações entre os membros do grupo, sobre as inclinações e afinidades políticas de cada um. A exemplo, cito uma entrevista com Antonio, realizada em 11 de novembro de 2015;

Eu acho que ser ritmista é estar ligado à luta. É estar tocando, mas estar entendendo que está aprendendo, o que é estar lá e tudo mais. Pra mim, o ritmista do Bloco é o cara que tá se ligando que aquela atividade que é divertida, que é artística é também uma atividade de luta. Eu gostava muito da fala da Agatha, olhando esse lugar pedagógico de que ela entrou no Bloco, entrou porque era um Bloco que encaixava no horário dela, que ali era mais ou menos barato a mensalidade e que ali ela se sensibilizou pra um monte de luta. [...] Mas acho que ali o Bloco cumpriu com essa função pedagógica. E acho que ali ela se tornou ritmista de fato: ela aprendeu um instrumento, ela se sensibilizou para várias lutas, ela passou a tocar em outro bloco ela curtiu várias outras coisas, nesse sentido o cara é ritmista pra mim quando o Bloco faz esse acontecimento assim, quando condensa mais a questão de que está claro pro cara que é uma atividade de esquerda, mas é também uma atividade artística, divertida. [...] Ser ritmista é ter esse contato, mesmo que você não componha nenhuma luta, mas se manter e tudo mais porque o bloco tem essa pegada. Eu tenho dificuldade de enxergar alguém que esteja ali só pela batucada. Porque eu acho que só pela batucada tem outros blocos, que investem muito nessa pegada artística que talvez a APAFunk não faça tanto.

Outro aspecto diretamente ligado ao “fator pedagógico” referido por alguns interlocutores, é que além da aprendizagem musical prática, a participação no Bloco nos diz algo sobre o conhecimento dessas outras possíveis existências, pautas e lutas políticas entre os membros do Bloco, sobre o lugar do funk como elemento comum que os juntou como grupo.

Desconstruir os preconceitos, conhecer o ritmo, sua criação e entrelaçamento nos cenários sociais; sua afirmação como cultura, possibilitando, através de sua forma artística, a colocação de reivindicações políticas, são alguns dos vetores de conhecimento para seus membros, cariocas e moradores de outras cidades, ou mesmo estrangeiros.

Conforme comenta Durão⁷¹, estar no Bloco é transcender e não apenas tocar um instrumento,

⁷¹ Agrônomo de formação, participa do Bloco desde o seu primeiro ano e acompanhou a APAFunk desde seu início. Também é ritmista do bloco Comuna, ligado ao Partido Comunista é militante do Movimento do Trabalhadores Sem Terra.

“acho que você compreender essa tarefa ali, como funk, como tocador de funk, compromisso com o funk, e esse compromisso, esse compromisso político [...] de transcender a questão do funk, de trazer a sua militância ou você ganhar uma militância ali a partir do Bloco, a partir da música, a partir do toque.” [Entrevista realizada em 13-11-2015]

Percebe-se que em meio ao caráter carnavalizante trabalhado pelo Bloco APAFunk, outro critério adicionado à prática musical, que consiste no *ethos* de ser ritmista, é o envolvimento em maior ou menor escala com pautas políticas, através das trocas realizadas entre os membros do Bloco, seja nos ensaios das segundas-feiras ou mesmo na participação das diversas redes sociais cujos seus membros também integram. Trata-se ainda de entender que estar tocando em prol do funk é também uma forma de engajamento político, uma “militância” construída “a partir da música, a partir do toque”.

Sendo a fala o principal veículo de encontro com o Bloco, o discurso construído no funk com a APAFunk sempre o conectou com a gestão da vida na cidade e com certas preocupações políticas, dentre elas “a possibilidade de você linkar com as lutas que estão na favela, com as lutas da favela né, com as lutas da periferia”, conforme me contou Lidiane.

Ali, além da diversão, que aparece em grande parte das narrativas como um primeiro atrativo, há também o convite ao engajamento político através dessa forma lúdica. O Bloco, dessa maneira, apresenta-se como uma forma de ligação com a Associação, que traz à tona um tipo de aproximação pautado numa aposta lúdica, alicerçando tipos diferenciados de engajamentos e pertencimentos, principalmente se comparada com outras atividades da Associação.

LIDIANE – Com o Bloco, era mais uma possibilidade de comunicação com o funk, porque tem lugares que a gente não chega porque não tem equipamento de som, não tem energia, e aí você precisa chegar, né.. Você chega no pico de um morro ou... Por exemplo, você lembra daquela atividade que a gente fez em Mangueiras, se você não tiver um carro de som andando com um equipamento andando, [...] você não faz aquele cortejo, né? Ou, por exemplo, uma vez a gente foi convidado para um sarau em Volta Redonda, quando a gente chegou lá, era uma galera que estava esperando a APAfunk, mas era uma galera mais velha, então, não dava para fazer uma roda só cantando os funks... Tava mais claro que a galera não conhecia, então, para isso, o perfil do sarau funcionava, que é; eles cantavam e declamavam o texto ou então falavam funk não cantados, falados, né... Depende do lugar que

você está, mas não é uma coisa para disputar, mas era uma possibilidade de ainda se comunicar com o funk. [Entrevista 19-08-2014]

O que aqui classifico de engajamento, por vezes, pode surgir com a denominação de militância. Esta questão trata de duas possibilidades: o compromisso com o Bloco, e o que este representa; e as pautas de reivindicação que este constrói.

Como dito anteriormente, a criação da associação contou com a ajuda de figuras políticas ligadas à esquerda, principalmente ao PSOL, como o deputado Marcelo Freixo, e também pessoas que estavam ligadas a ele; como Marielle Franco, da Comissão de Direitos Humanos, e também Guilherme Pimentel, que trabalhou na mesma comissão. Relembro ainda que o próprio Mc Leonardo foi candidato a vereador pelo PSOL em 2012. Esse “flerte com a esquerda”, traço em autorrelevo na criação do Bloco, pelo o que pude perceber através das entrevistas, não se constitui como um projeto consciente dos ritmistas na primeira aproximação com o Bloco, mas denotava que muitas pessoas que lá estavam possuíam interesses, gostos e ideais políticos convergentes. Como disse um interlocutor,

Mas é isso, eu acho que o Bloco surge nessa esteira, como um movimento de luta da esquerda, como uma pauta de luta da esquerda. E acho que isso é um chamariz importante, pra pegar militante, que eu acho que a esquerda carece de coisas legais pra fazer né, de luta, uma dimensão divertida de fazer né, acho que o Bloco tem essa pegada, mas, não sei se ele se consolidando, se isso fica claro pra quem vai entrando, eu acho que quem se sustenta no bloco, que se mantém é quem tem essa pegada, esse olhar para a esquerda. Que eu tenho essa sensação que algumas pessoas chegaram, ficaram um pouco, mas ... A luta é o que mantém a pessoa no Bloco assim, mais do que a batucada e tal, eu acho que é convergir esse negócio da luta e ser uma atividade legal, quem está só por ser uma atividade legal acho que acaba saindo, acho que a proximidade com a esquerda é que mantém as pessoas, então, nesse sentido, a proximidade com uma esquerda é fundamental.[..] O Bloco está nessa esquerda mais universitária, PSOL né, a ala mais jovem do PSOL, não necessariamente como atividade do partido, mas acho que tem isso, tem uma geração que curtiu o funk, que se aproximou da esquerda e que tem um nível de escolarização... que no mínimo está na universidade, que é, que eu olho, que é o corpo do Bloco assim, muito ligado as atividade do partido, as atividade interessantes que o PSOL já fez. [...] acho que hoje assim, um bloco de luta, um paralelo que a gente pode fazer é o Comuna né, que tem uma ligação forte com o Partido Comunista, não com o PSOL, e com o Bloco do Nada, atividade com determinadas ligações partidárias né. Essa ligação com a esquerda é central pro Bloco.

Certa vez, em meados de 2014, tive a oportunidade de convidar um professor francês, que também havia trabalhado com o tema e que estava de passagem pelo Rio de Janeiro, para assistir a uma apresentação do Bloco. Era uma apresentação no Largo da Carioca, dia 8 de dezembro de 2014, em apoio à Feira Estadual da Reforma Agrária de Cícero Guedes, organizada pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Para minha surpresa, este professor compareceu e tive a oportunidade de discutir um pouco sobre essa apresentação com ele. Relembro que a primeira pergunta que ele me fez, para a qual não tinha resposta era: “Mas quem ali é da favela?”

Retomo esse gancho pois é observável que o Bloco promove outros tipos de pertencimentos – através do funk e com a Associação, projetando outros níveis de identificação com distintos segmentos sociais, mobilizando diferentes códigos e repertórios socioculturais. Mesmo que o discurso acerca do convite para participar do Bloco seja amplo, destinado a qualquer pessoa, de qualquer partido político, região da cidade e cor de pele, as características mais visíveis na configuração de um perfil do Bloco, no ano de 2014, são: jovens universitários, brancos e de classe média.

Um das indagações constantes de alguns ritmistas mais presentes era como aproximar quem está na favela do Bloco; como o “garoto que quer aprender a tocar o instrumento, que pode se encaixar na categoria de bolsista”, como fazer essa “ponte” para que outros membros de fora da APAFunk, outros Mcs, outros funkeiros de outras partes da cidade, possam também se sentir convidados a ficar, a se integrar e dar sua contribuição ao grupo? Como os ritmistas podem estreitar as pontes com os profissionais do Funk que permanecem na Associação?

Questões dessa natureza são algumas das indagações feitas através de membros do Bloco vendo a relação deste com a Associação, pois Bloco e Associação têm projetos próprios e um não está circunscrito ao outro, mesmo que reconheçamos que o Bloco existe em função da APAFUNK. “O bloco pode ter mil ritmistas, mil amigos do funk, mas ele só existe enquanto os profissionais existirem e estiverem na associação. Se existir apenas um, a nossa missão tá cumprida”, dizia Guilherme em um dos papos de ritmistas.

Porém, o elo dessa ligação se mostrava enfraquecido. Alguns ritmistas apontavam questões e pautas para serem discutidas nas reuniões, ou me diziam em conversas informais o quanto sentiam necessidade de que as informações relativas à Associação

ficassem mais claras para os membros do Bloco, principalmente nos primeiros ensaios de temporada, para que os novos ritmistas pudessem ter um panorama do que é o Bloco e sua ligação com a Associação, bem como entender o papel político e ativista da mesma.

2.4 MAS AFINAL, O QUE É SER UM COLETIVO MUSICAL DE FUNK?

De certa maneira, durante o ano de 2014, o Bloco APAFunk tinha canalizado, quase de maneira central, as atividades da Associação. Investigando a respeito de uma possível comparação entre as atividades do Bloco e outras atividades da Associação, obtive uma interessante resposta:

[Quanto as atividades da Associação] Não, não deu uma escasseada[Nas Rodas de Funk e Sarau], na verdade, foi essa crise... Eu tô falando muito francamente, foi essa crise que a APAFunk passou, um grupo saiu e no fim, não tava dando mais nada da vida. Outro grupo saiu e escolheu outro formato de militância, tem a galera que ficou, mas todo mundo tá muito fragilizado, o processo... Então, assim, quem ficou, não consegue mais chegar porque como tinha pouca experiência de militância acha que é uma questão pessoal, né... Pô, o cara que até ontem me abraçava, me chamava de irmão, hoje em dia, né... A galera não tem essa maturidade política para compreender... Que eu também não sei se é uma maturidade política porque é muito louco...[Entrevista realizada em 19-08-2014],

Essa crise ou esse “racha” na Associação, fez com que o presidente em exercício até o final de 2014, Mano Teko, e outros MCS do quadro de profissionais do funk se desligassem da Associação. Esse acontecimento enfraqueceu e mexeu nas redes de relação da APAFUNK, colocando-a numa situação de suspensão e de reavaliação. Nas palavras de uma interlocutora, “a situação só ficou visível da relação ou da não relação do Bloco com a associação quando houve o racha, quando o Teko e o Pingo saíram”.

Em 2014, ainda consegui acompanhar os ensaios com Mano Teko, antes de sua saída. Ele acompanhava o bloco por ser diretor da Associação naquele momento, e, como dito anteriormente, as funções e atividades do Bloco deveriam passar pelo aval da Associação, e deveriam ser votadas por seus membros. Com a saída de Mano Teko, “o

bloco perdia muito” como me disse um interlocutor, perdia acessos, contatos, ideias e uma certa legitimidade. Nas palavras de Mc Leonardo, além dessa perda, a saída de Pingo, outro Mc, era um desfalque significativo no tocante à parte artística. Particularmente, não pude notar uma sensível diferença, estando na qualidade de ritmista, pois, além de ser “novata” os ensaios com voz ainda não haviam começado. Contudo, as saídas provocaram uma perda considerável em termos políticos e simbólicos para a Associação.

A saída de Mano Teko foi publicizada por ele em nota pública na página do grupo na rede social do Facebook. Os conflitos internos não foram expostos e passavam por questões ditas de forma implícita, com meias palavras pelos integrantes, marcando certo velamento da cisão. “O que foi passado, inclusive para mim, em muitas e muitas conversas, era assim, ‘ah, esse modelo tem divergência interna, mas esse modelo hoje não me contempla mais... O modelo, digamos, como está organizada a associação..’”, como me disse uma interlocutora, em conversa informal, ainda em 2014.

Quando o assunto era tocado em algum papo de ritmistas, era referido em tom de conversa e com extrema polidez, mas algumas “divergências” podiam ser percebidas. Nas entrevistas realizadas as referências a essa crise eram tratadas sem qualquer tom afirmativo, antecedidas ou precedidas pelas as utilizações das expressões “eu acho... não posso afirmar”, sendo mais fluída em conversas informais.

O primeiro ponto especulado que podia responder a tal crise interna correspondia às divergências políticas entre os diretores da associação e Mc Leonardo. O segundo era que o diretor da APAFunk naquela época, Mano Teko, achava que o Bloco carecia de mais gente da favela, como também de ocupar e estar mais presentes nesses espaços. Lembrando que tais apontamentos eram especulações ditas em conversas informais.

Nessa crise, acontecida em meados de 2014, o desfecho do conflito foi o desligamento de alguns membros da Associação. Na condição de ritmistas, soubemos desse desligamento em um bate papo rápido, encabeçado pelos coordenadores. Até então, só tínhamos percebido que Mano Teko não comparecia mais aos ensaios, o que gerava comentários e especulações entre os ritmistas. Com a saída de Mano Teko da APAFUNK, seria necessária outra votação no final de ano, para eleição do novo

diretor⁷². Nesse intervalo, MC Leonardo ocupou essa função interinamente. A nova posição parece ter sido ocupada por ser o MC que mais estava presente levando a cabo os compromissos da associação, por sua visibilidade como artista funk e por ser uma figura central ligada à criação da associação, podendo realizar diversas conexões com várias esferas e, no tange o Bloco, na sua participação constante – como músico e articulador- e sua proximidade com a coordenação.

O único depoimento coletado que melhor esquematizava a situação conflituosa daquele momento da Associação, e como isso repercutia no Bloco, foi uma fala de uma interlocutora⁷³, que me relata em entrevista em 14 de dezembro de 2015:

“Eu sei que quando a gente entrou já estava tendo desentendimento entre mc’s, que eu não sei bem quem são. Ai sai o Teko e o Pingo sai atrás. [...] O Teko era o presidente na época, ou seja, além desse ser o presidente, gerar um mal estar entre os mcs que tinham alianças entre eles, sair meio brigado com o MC Leonardo, começar a fazer outra organização por fora, e ai, tem fofoca, não tem jeito, e deixar a associação sem presidência, toda desorganizada, com o Leo a mil.. O quê que aconteceu? A Associação não conseguiu dar atenção ao Bloco. Então as coisas que o Bloco demandava que a associação decidisse parou de acontecer. Isso é minha conclusão, porque tudo teria que passar pela coordenação, teoricamente. Decisões de tipo, agenda, de quem organiza e tal, do Bloco, teria que passar pela associação. E por isso que o Teko ia [para o Bloco], porque ele era o presidente. E ele era próximo, realmente. E essa é minha [...] mas parecia uma porrada de coisa meio solta e as coisas não se ligavam. Não ficavam equilibradas e não tinha harmonia entre elas.[...]Ai o que aconteceu. Ficou sem presidente durante um tempo. O Leo assumiu nas pressas, meio forçado, meio louco, tava uma confusão danada[...]A comunicação não quebrou, mas imagino que ficou defasada. Porque ai tinha a associação e quando a gente procura entender essa ligação entre o Bloco e a associação a gente não encontra, por que? Porque a Associação está desorganizada.”

Assim, o Bloco em 2014 se mantém em atividade, enquanto a Associação passava por um momento de suspensão, depois por uma reestruturação.

Por sua vez, isso implicou no ganho de certo status de independência da Associação, justamente por conta da sua crise. O Bloco continuou levando a cabo suas ocupações e intervenções sem a chancela da Associação⁷⁴ assim, as decisões pareciam passar

⁷² A eleição ocorreu em dezembro. Eu não pude estar presente. O novo diretor eleito foi “Tojão”, dono de equipe de som, realizador de bailes funk em Tres Rios, município da região Centro-Sul Fluminense.

⁷³ Em 2015, esta interlocutora se aproximou mais da organização do Bloco, ficando responsável pelas movimentações no caixa, o recolhimento das “vaquinhas” e a confecção das Blusas da temporada.

⁷⁴ Como me foi informado por um dos membros da organização do Bloco, os profissionais do funk que fazem parte da APAFunk também possuem um vínculo “flutuante” com esta. “Uma hora tem alguns, outros são mais fixos, que nem o Júnior e o Leonardo. São instáveis”, disse-me uma interlocutora. No tocante a crise, os nomes que os ritmistas mais se referenciavam, por terem se desligado da APAFunk

somente pelo núcleo de coordenação do Bloco – principalmente – e da organização, contando com a presença do Mc Leonardo, do MC Júnior e do mestre⁷⁵.

A construção de uma agenda⁷⁶, a partir desse fato, é um ponto importante a se tratar. Isso porque é a agenda que define os lugares onde o Bloco estará, em quais locais na cidade ele irá fazer suas apresentações e intervenções, com que parcerias. Como me disse Antonio, o único evento que o Bloco tem de “seu mesmo, é nosso desfile na Carioca”. Esse é o único evento certo marcado no seu calendário, os outros são propostas, articulações e convites; às vezes recebendo uma ajuda de custo, outras vezes não, no entanto, as apresentações são realizadas através dos membros e conhecidos “parceiros”⁷⁷ do Bloco.

A criação dessa agenda própria remete tanto à possibilidade do Bloco se autossustentar, manter a “autonomia” criativa em suas ações e de sua intervenção; como trata da possibilidade de construir mais “pontes”, seja por meio de “uma oficina para pequenos ritmistas nas favelas”, seja de “um workshop da dança do passinho”. Essas ideias surgiam principalmente depois de conversas após as apresentações, depois de ver o quanto a música pode contagiar, e do seu poder de ação no outro.

Mostrar um pouco dessa dinâmica interna do Bloco, seus pertencimento, as estratégias de manutenção do Bloco quando a associação passava por um período de crise é buscar apreender o que é ser um coletivo na lógica de seus participantes. Mesmo possibilitando diversas vivências ligadas diretamente à reivindicação política, o termo coletivo é polissêmico.

No âmbito das artes, bem como do argumento da cultura como produção artística, o termo “coletivo de arte” não é recente. Labra (2009) aponta que o termo “coletivo” começou a ser notado nos meios acadêmicos nos anos de 1990, “quando surge a expressão ‘capital social’”. Esse “capital social” refere-se à horizontalidade, colaboração e confiança presentes nos sistemas de participação civil, como associações

durante a temporada de 2014, eram Mano Teko e Pingo, por esse motivo não consegui, até o término da pesquisa, precisar este número.

⁷⁵ Nas reuniões da Associação, feitas em 2015, Mc Leonardo se referiu ao Bloco como “a chama que tinha ficado acesa”, se referindo as atividades ininterruptas do Bloco, dando continuidade as atividades da Associação.

⁷⁶ Comparando os eventos do Bloco nos anos de 2014 e 2015, nota-se que houve mais apresentações na sua segunda temporada.

⁷⁷ Outros coletivos, blocos ou pessoas que possuem preocupações políticas afins com o Bloco que conhecem algum integrante e propõem essa parceria.

comunitárias, grêmios e partidos políticos (LABRA, 2009). No campo da arte, o termo é utilizado no mesmo período, trazendo em sua definição interna as noções de “colaboração, cooperação, comunidade, interação e rede” (ROSA apud LABRA, 2009).

Como aponta Labra (op. cit.), os coletivos dos meios artísticos também são organizações civis, compostas por uma rede de “trabalhos e relações”. Além de questionar o lugar da arte, instigando-a, “focam também nas questões éticas, políticas e sociais”, e na relação da produção dessa arte com o seu meio social, “promovendo ações estéticas e políticas”. Deparando-se com um cenário de desamparo institucional em relação ao número quantitativamente maior de artistas, os coletivos de artes se firmam trabalhando a diversidade de seus discursos e ações, tendo a horizontalidade e cooperação como marca de funcionamento, abolindo a “autoria individual e de um líder”. (LABRA, 2009).

Por outro lado, o termo ganhou a mídia televisiva em 2013. Principalmente com as chamadas Jornadas de 2013 ocorridas em diversos estados do país, onde vários brasileiros e um grande número de universitários foram às ruas dos grandes centros urbanos reivindicar contra a precarização e pela luta por melhorias na educação, saúde; contra os investimentos e modernização dos estádios nas cidades que receberiam jogos da Copa do Mundo de futebol, em detrimento da aplicação de verba em políticas públicas; contra a corrupção do sistema político brasileiro; contra os retrocessos nas políticas públicas para as mulheres; pelas preocupações política e sociais cravadas no simbolismo da frase amplamente conhecida naquela ano, de que “não são só 0,20 centavos”.

Cito isso, pois conversei com vários ritmistas sobre esse assunto. Eles relembavam juntamente comigo o fato, pois muitos deles também tinham participado. Eu lhes mostrava a versão que vivi na cidade de Fortaleza, Ceará, e eles, sua versão do Rio de Janeiro. O Bloco nasce desse movimento também, “contra a repressão, e o Bloco tinha tudo a ver com isso”, como me disse Guilherme em conversa informal.

É preciso notar que a mistura de aspectos carnavalizantes tomadas como técnicas e estratégia de protesto já havia sido executada em outros lugares do mundo (DI GIOVANNI, 2007). Se a participação desses ritmistas, bem como o Mc Leonardo nessas manifestações surgia como uma fonte de inspiração e “vontade de fazer as

coisas”, numa perspectiva interna, as questões que remetem ser um coletivo no Bloco são mais conflitivas do que o decidir-se por ocupar a rua ou não.

Na estrutura do Bloco há um núcleo gestor e algumas pessoas que participam desse grupo também são denominados de “coordenadores”. Em entrevista, alguns ritmistas pontuavam a importância da estrutura, da manutenção da “estrutura” porque, de alguma forma, direcionava o grupo. Contudo, as colocações apontadas por alguns membros que não participavam da organização eram críticas à personalização dessa estrutura, às suas dinâmicas de renovação – “não tem novas pessoas nessas funções”.

Antônio afirmava que este era um ponto de reavaliação necessário. Ao se ater aos múltiplos engajamentos com o Bloco, era relativa a quantidade de energia que cada um pode dedicar-lhe. Outro interlocutor reafirma tal argumento: “eu entendo que tem pessoas que não tem a possibilidade de construir ali como uma militância real, então eu acho que isso dificulta um pouco dessa criação mais próxima de uma criação de coletivo, do Bloco ser um coletivo mais forte.”

Há uma rotina que prevê a ajuda de todos, nos mais diversos setores, desde ajudar a guardar e a contar os instrumentos, como fazer a gerência do caixa do Bloco. Estas rotinas carecem de tempo e dedicação e refletem, de certa forma, o desenho da estrutura do Bloco, de sua organização e coordenação, pois muitas vezes, apesar do discurso abranger a ajuda mútua, as mesmas pessoas continuam desempenhando as mesmas funções durante o ano. Internamente, isso reflete dois aspectos: o desinteresse de outros ritmistas ou centralização das atividades por quem as faz.

Se a estrutura do bloco e sua gestão apresentam a dificuldade de se constituir um coletivo, isso também influi nas suas apresentações: tanto do ponto de vista musical como dos compromissos referentes à participação dos ritmistas no grupo. No caso do Bloco, um desfalque entre os naipes não coloca o “bloco na rua”. Ou seja, o bloco não pode confirmar uma apresentação se há 7 tamborins e um surdo, ou cinco caixas e nenhum tamborim. É preciso ter harmonia entre os instrumentos, eles precisam ser ouvidos. O bloco pode ir para rua com um instrumento de cada naipe, não com um naipe bem maior que o outro⁷⁸.

⁷⁸ Assim, para responder se poderemos comparecer ou não a uma apresentação, faz-se a chamada para verificar quem pode ir, depois, olhando a confirmação dos ritmistas e seus instrumentos, um dos

A organização é fundamental nesse momento. Por duas vezes perdemos apresentações e, usando os termos de um Guilherme, “pontes” significativas porque não houve quórum suficiente ou a maioria dos ritmistas deixou de responder a tempo a chamada de confirmação, que é feita por email. Dentre esses eventos tivemos: um ato cultural na Praça do Corcovado, no Cosme Velho, em apoio aos moradores do “Serro Corá (ou Serra Coral)” e uma apresentação no Morro do Pavão e Pavãozinho.

Cito ainda outro evento em particular, pelo seu tamanho e o número de participantes e articulações envolvidas, que foi o “Circulando: diálogos na favela pela vida”, organizado pelo Instituto Raízes em Movimentos, que ocorreu dia 06 de dezembro de 2014⁷⁹. O evento ocorreu no Morro do Alemão, foi um dia de atividades ou, nos termos dos organizados, um dia de “ação”, que juntou ONG’s, moradores, ativistas, outros coletivos e “quem mais quiser colar para desenrolar ‘O Rumo da Nossa Favela em 2015’”, me disse Alan Brum, diretor do Instituto Raízes em Movimento⁸⁰.

Passados alguns dias desse evento, encontrei-o em um seminário na UERJ onde ele era um dos palestrantes. Antes dele se apresentar troquei com ele algumas palavras. Ele me contou como o Circulando tinha crescido e seu formato já servia de inspiração para outras periferias em outros locais fora do Rio de Janeiro, e que além de ter sido “um evento lindo e que realmente tinha mobilizado o Morro do Alemão”, o objetivo era que, se o Bloco APAFunk pudesse ter comparecido, ele, juntamente com a Orquestra Voadora⁸¹, iriam fazer um cortejo onde um bloco sairia do topo do morro, o outro de baixo e se encontrariam no meio, ligando assim duas extremidades.

A não participação nas atividades de uma rede provocam repercussão no núcleo de coordenação, assim como traz à tona diferentes níveis de envolvimento que os ritmistas apresentam. Vimos que os diversos pertencimentos, a multiplicidade de agendas,

responsáveis analisa o quadro, o número de instrumentos e, se for o caso, das ausências. Em seguida, pergunta-se ao mestre se há possibilidade de fazer ou não a apresentação.

⁷⁹ Algumas pessoas do Bloco, vendo que nem todas haviam respondido à confirmação, ligaram para cada um dos ritmistas perguntando se eles realmente poderiam ou não comparecer. Esta foi a única vez que aconteceu isso durante a temporada.

⁸⁰ O instituto surgiu em 2001 e tem por objetivo “promover o desenvolvimento humano, social e cultural do Complexo do Alemão e demais comunidades por meio da participação de atores locais como protagonistas desses processos, tendo como foco o fortalecimento e ampliação do capital social dessas comunidades”. Disponível em:

<http://www.raizesemmovimento.org.br/institucional/#sthash.rAFO5v49.dpuf>

⁸¹ Bloco de Carnaval bastante conhecido no Rio de Janeiro, que tem como seus pontos fortes a união de uma grande bateria com instrumentos de sopros. Uma de suas características é que sua apresentação exala aspectos lúdicos e circenses, é lhes típico, por exemplo, pessoas com pernas de pau e sempre muito bem fantasiadas. Seu repertório também é bem influenciado pelos ritmos afrobeat, afrojazz, por exemplo.

atividades profissionais ou estudantis de seus participantes reverbera também na relação que os estes mantêm com o Bloco, “a quantidade de energia” que cada um pode dedicar.

Se a apresentação não chega a se realizar a perda daquela “ponte” é explicada ou por falha de comunicação da coordenação ou por um sistema de acusação que se volta ao argumento de enfraquecimento do coletivo, da falta de participação nas atividades e na perda da oportunidade de figurar em lutas e eventos importantes politicamente. Quando acontece isso, os descontentamentos são publicizados em conversas antes dos ensaios comecem.

As disponibilidades para as atividades do Bloco concernem ainda à realização de suas tarefas cotidianas, em funções que por vezes sobrecarregam alguns e que, às vezes, na sua execução não logram êxito. Dizia Marielle:

Então, a gente não precisava cobrar a vaquinha das pessoas, todo mundo tinha que cobrar, então, a gente não precisava falar que o estandarte está ruim, se todo mundo está vendo que o estandarte está ruim. A gente não precisa, por exemplo, só um ou outro, lembrar de uma agenda que a gente disse que ia fazer. Ai acaba que, ou quem gosta mais, ou quem pode se doar mais, ou quem é mais trator, ou alguém assim, que se destaque mais em alguma dessas questões... Se essa pessoa chegar mais cedo, para pedir coisas, descer com o instrumento, não sei o quê, der o informe, nam nam nam, mandar o email, essa pessoa que está com mais tempo ou se dedicando mais ou gostando mais, como eu falei anteriormente, e está conseguindo tentar organizar o bloco, ou a gente consegue fazer de uma maneira coletiva, então, eu realmente não sei, pra mim é realmente um dilema. [Entrevista realizada em 09-12-2015].

Há uma brecha de abertura e convite para participar dessas atividades, firmada na construção de um ambiente em que novas pessoas possam fazer e aprender novas funções. Esse foi o movimento de Natália, ritmista nova que assumiu uma função na organização do Bloco⁸².

Por outro lado, outras ritmistas cresceram no seu envolvimento com o coletivo. Por iniciativa das mulheres presentes no Bloco, houve uma mobilização para fazer, dentro do espaço do Bloco, um Coletivo de Mulheres que pudesse discutir a questão do feminismo, do lugar na mulher no funk e de como isso pode ser abordado no Bloco com

⁸² Ela assumiu o financeiro e a confecção de blusas na temporada de 2015.

oficinas, debates a partir de documentários, filmes, bate papos. Para levar o projeto à frente, nos encontrávamos trinta minutos antes do começo dos ensaios, por ser o melhor dia para todas, visto que já tínhamos o compromisso dos ensaios do Bloco. Entre discussões sobre temas, ponderações e escolhas sobre estilos e repertórios, foi selecionado um *set*⁸³ que apresentasse um ponto de vista sobre o empoderamento feminino e que pudesse ser repassado ao público durante um dos ensaios abertos⁸⁴, em alguma apresentação, ou mesmo no desfile do Bloco. O objetivo, naquela época, era que as próprias mulheres se exercitassem menos como cantoras do que como agentes empoderadas, portadoras de uma mensagem, e que ensaiassem para que pudessem se apresentar. Por conta de falta de tempo, por pouca assiduidade nos ensaios, por falta de uma maior preparação artística e a percepção de algumas mulheres sobre a predominância masculina e algumas atitudes niveladamente machistas no Bloco, essa oportunidade não se concretizou.

Um dos motivos refere-se ao dilema desses coletivos de, efetivamente, se constituírem na horizontalidade. “Acho que isso é um eterno dilema, Marcela [...] eu acho difícil a gente ter um coletivo e de fato manter a coletividade”, diz um dos membros da organização.

E aí entra um pouco da minha crítica, que tem algumas questões que poderiam ser debatidas, mas que a gente acaba não aprofundando o debate [...] Que é um pouco dessa não inclinação, em alguns momentos, entre quem canta e quem toca. Como o Bloco é um Bloco que tem cantores e tocadores, acho que a gente tem que afinar o conjunto, por exemplo, a gente não está ali para os cantores, os cantores não estão ali pra gente, então tem que ter essa afinação melhor entre quem canta e quem toca. E até no sentido das músicas porque, não é só porque o funk é bom, é bem tocado, é bem tocado, que eu acho que a gente tem que dar o exemplo do repertório, eu acho que a gente tem que estar se desafiando a tocar e a cantar, antes que traga um perfil um pouco do Bloco, eu as vezes acho que isso não é trabalhado, e não é trabalhado de forma coletiva, por exemplo, tem vários funks, como o Barraco no morro, tem alguns funks que as mulheres cantam, que trazem algumas questões diferenciadas não só de cantar o funk da irreverência, que traz também uma crítica social que a gente, as vezes, não canta. A gente não canta, a gente não canta e não aparece no Bloco. E aí eu acho que algumas questões do coletivo APAFunk não se especializam por causa disso, algumas questões elas não são totalmente descentralizadas de um debate geral, mas eu também entendo dessa dificuldade de descentralizar, que tem pessoa ali que só tem o horário do ensaio para se dedicar ao Bloco, então eu sinto um pouco

⁸³ Maria Maria, de Milton Nascimento, Pagu de Rita Lee, É Hoje, de Mc Ludmilla, entre composições de Waleska Popozuda, Elle Oléria, Perla e uma interpretação feita por Lecy Brandão, da música Nomes de Favela, de Paulo Cesar Pinheiro.

⁸⁴ Os ensaios abertos da segunda temporada do Bloco começaram por volta de outubro. Eles acontecem no CTO, só que as portas são abertas para qualquer pessoa que esteja passando pelas calçadas da Lapa, transeuntes, mendigos ou turistas. Tais ensaios somam-se como pequenas apresentações, pois é uma oportunidade a mais de tocar com os MC's, simulando a rua, contando com a presença do público.

dessa dificuldade, que se pode perder o controle, que você também não pode ser bairrista demais. O que é que é isso? O cara pode só acatar o que a reunião da segunda feira decide né, você tem que ter um coletivo, e esse grupo não necessariamente é o grupo que tá na segunda-feira, é um grupo que traz o Bloco, que para, pensa, discute, pensa no que tem acontecido, faz reunião separada, faz reunião... Eu acho que visto o coletivo fortalece, mas no todo tem questões que são frágeis no Bloco, como coletivo.⁸⁵

Uma das dificuldades que podemos ver com a fala acima é que, um dos entraves do Bloco para ser um coletivo que contemple as representações múltiplas parece se tratar da dificuldade de não ponderar as pontuações dos ritmistas, principalmente os que estão à margem e não na organização. O segundo ponto é que o conteúdo dessas ponderações seja incorporado pelos que dão legitimidade às ações do grupo – coordenação e Mc, em primeira instância – pois, como acusa esse interlocutor, o grupo que está encabeçando as ações do Bloco “é o grupo que tá na segunda-feira, é um grupo que traz o Bloco, que para, pensa, discute, pensa no que tem acontecido, faz reunião separada”.

O papo de ritmista busca a maior participação, a criação de um espaço de horizontalidade e fomento à participação artística de cada um. Essa prática pulveriza as vozes legitimadas e permite trazer para discussão a opinião de cada membro. No entanto, é um espaço também de negociação e de construção das prioridades, da legitimidade. Assim, por diversos motivos, alguns projetos são levados a cabo; outros não, como no caso da proposta das mulheres do Bloco.

O fato de essa proposta ter sido barrada admitia duas versões. A mais corriqueira incidia sobre comentários generalizados⁸⁶ que Mc Leonardo personalizava as atividades do Bloco e, adicionado a esse motivo, ele tinha posições contrárias no que tange as características que o coletivo feminista pretendia apresentar- principalmente uma seleção de músicas específicas, por isso colocava dificuldades para a realização do mesmo.

A segunda versão me foi dada em entrevista realizada com o mesmo. O MC dizia que tudo o que ele cantava “era verdadeiro”, era o que ele acreditava. Assim, se a versão de feminismo apresentada pelas mulheres do coletivo fosse feita cantando um funk de versão putaria ele se recusaria a cantar, pois nunca tinha cantado essa vertente do funk,

⁸⁵ Aqui será mantido o anonimato do interlocutor.

⁸⁶ Aqui me refiro especial a comentários generalizados em tom de fofoca. Para maiores considerações sociológica ver Elias e Scotson (2000).

era estranho para ele como homem e o mesmo não pautou a sua carreira baseado nessa vertente. O MC considerava ainda que as mulheres ainda não estavam bem preparadas musicalmente para que sua apresentação ficasse bem executada na rua. Na versão dele, teria que haver mais ensaios com bateria e voz, para melhor equalização dos dois.

Outro fato que merece destaque nas atividades deste como um coletivo da APAFunk é a dificuldade de manter “pontes” entre o Bloco e a Associação:

A manutenção disso é muito difícil, eu acho que a gente fecha, entre aspas, essa conta de uma maneira legal, de ver bolsista, um pacote que as pessoas conseguem de fato pagar, mas a organização enquanto coletivo é difícil, porque os profissionais da APAFunk não estão no Bloco, ou muito poucos que estão no Bloco, quem vem pro Bloco, a maioria das pessoas vem pra se divertir, vem pra fazer oficina, eu acho até que tem uma perspectiva política de esquerda próxima, sendo da área progressista, mas não são os profissionais, não são os funkeiros que voltam para a APAFunk, é muito pequena essas pessoas que fazem essa conexão, acaba fazendo duas coisas estanques, e aí, esse coletivo para funcionar demanda muita energia, é muito difícil⁸⁷.

Entre esses múltiplos movimentos, de aproximações e distanciamentos, engajamentos e interesses, se nota que, entendendo o Bloco como uma forma de protesto carnavalizante, que toma as ruas tocando funk, temos que levar em conta primeiramente os diversos *encontros*⁸⁸ proporcionados pela participação no mesmo. Os diversos encontros artísticos e políticos surgem primeiramente entre seus ritmistas, nas aproximações reveladas do comum experienciado, vivido coletivamente, partilhado pelo corpo e por referências a sistemas de ideias e valores.

Mesmo que o Bloco expresse uma proposta política, há uma linha tênue e ambígua entre uma participação que pode versar mais sobre o seu viés ligado ao entretenimento do que como uma prática política de fato. Contudo, percebe-se que de sua criação e intuito, já preconizado pelos seus idealizadores e coordenadores, a intenção era de fazer do Bloco um dinamizador, ao promover, com esse encontro, movimentos e engajamentos

⁸⁷ Aqui será mantido o anonimato do interlocutor.

⁸⁸ Aproximo-me, dessa maneira, das análises de Silva (2004) quando no tocante aos blocos afros, e inspirada em Deleuze e Guattari (1996), onde explora como ferramenta analítica os conceitos de agenciamento e de encontros. A autora afirma que “como agenciamentos que são, “eles podem surgir de um prazer muito imediato, por exemplo aquele de estar junto, e também de preocupações mais políticas, sociais, [...] sendo agenciamentos coletivos, não podem ser definidos por critérios apenas étnicos; que seus desejos, produtos ou produtores de seus encontros, inventam diferentes maneiras de ser.”⁸⁸” (SILVA, 2007:23-24).

políticos entre pessoas de universos e repertórios socioculturais distintos. Dessa maneira, abre-se espaço para se pensar nos diversos níveis de engajamento dentro do Bloco. A participação dos integrantes, mesmo que tenham afinidade com uma gramática política de “esquerda” não se traduz, necessariamente, numa metamorfose para a militância do funk. No entanto, há situações em que a reverberação da mensagem política do Bloco atinge duplamente o público e seus ritmistas: os eventos de rua.

Entender como se dá esses intercruzamentos internos é refletir, num segundo momento, a vertente política que o Bloco enfatiza, compreendendo também que este seu traço ideológico é trabalhado nas suas apresentações na rua, com o encontro com seu público, através dos locais que ocupa, do repertório trabalhado, das mensagens comunicadas pelos MC's. E nesse ato efêmero “criar faíscas de inteligibilidade, para trazer uma sensação que perdure através da nossa percepção [...] que nos deixa aberta ao mundo” (MIRANDA; SANT'ANNA, 2014:213).

Dessa forma, esse coletivo⁸⁹ de funk - relativamente novo e ainda em processo de solidificação de suas bases- se faz também um coletivo de *performance*, pois, como estes, propõem “experiências para o público que contemplem algo inovador, que faça rupturas nas rotinas das vidas cotidianas e que repensem o espaço público”, e, como insurgente sociais, com o desafio de se criarem “coletivamente negando as apropriações individuais de suas obras, [buscando serem] aclamados como colaboradores de uma sociedade mais democrática.” (MIRANDA; SANT'ANNA, 2014:220).

⁸⁹ Aqui as noções de coletivo são inspiradas no trabalho de Miranda e Sant'anna (2014). As autoras trazem para tal discussão, coletivos que tomam as ruas criticando a arte, suas instituições e espaços, como museus e galerias.

CAPÍTULO 3: A RUA

O *modus operandi* da ocupação, como prática criativa e criadora de novos sentidos, foi a tônica da atuação do Bloco que realizou sete ocupações em 2014. Como sugeriria Guilherme, “ali não era só um momento para as pessoas dançarem, mas era a própria luta da APAFunk”, que foram: “o Grito, que é um ato, tem uma luta ali, a gente fez Manguinhos, era a luta das mães”; “teve a Rocinha, que foi agitação dos Direitos Humanos, mas antes teve o encerramento do curso de direitos humanos no IFRJ”; “teve a batucada do Rafael Braga”; “a feira do MST”; “a Paespalhada, que é outro modelo de cidade”; e “o carnaval que em si já era o nosso ano, porque os nossos desfiles, do Bloco da APAFunk, são atos, toda hora a gente tem que fazer”.

As próximas linhas trarão uma incursão etnográfica por três ocupações feitas pelo Bloco APAFunk.

3.1 “PRA QUEM CURTE O FUNK”: A OCUPAÇÃO EM MANGUINHOS

Sujeitos que falam por si

No imaginário social a categoria favela se generalizou como certo tipo de aglomerado habitacional, como espaços indesejáveis, associados às ideias de carência, pobreza, ilegalidade e espaço sem lei e ordem. Como aponta Raposo,

“tais caracterizações retiram qualquer margem para se pensar a diversidade sobre os espaços favelados e sobre aqueles que habitam estes territórios. O universo plural das favelas é reduzido a uma categoria una e homogênea, e as suas diferenças, inclusive internas, são negadas, criando-se uma representação caricatural de ocupações ilegais em morros, sem serviços públicos e marcadas pela desorganização social”. (RAPOSO, 2012:316).

Mesmo com a persistência dessa representação negativa, estendida também a seus habitantes, as favelas – e as periferias de um modo geral – também contribuem grandemente para o tecido da cidade, seja econômica, política ou culturalmente

(FREIRE, 2008). Percebendo-as como um espaço rico, plural e produtivo, nos aproximamos da perspectiva que apreende as periferias “como um espaço produtor de cultura, central para a formação de uma identidade urbana cidadã, democrática e inclusiva” (FACINA, 2014:18).

Ao dar relevo às manifestações culturais que envolvem “a palavra escrita, falada ou cantada” (FACINA apud Lopes 2014:142), Adriana Facina propõe “um mapa contra-hegemônico da cidade” (LOPES, 2014:142), fazendo-nos perceber que os sujeitos marginalizados do mundo, inclusive no Brasil, começam a falar por si. Essa ótica nos ajuda a pensar a criação da associação e também do Bloco. Nela, o eixo fundador e fundamental de seu discurso são os profissionais do funk, mostrados como atores políticos e culturais importantes, criando e legitimando sua expressão artística embasados na sua experiência direta com a periferia.

Se os deslocamentos e ocupações do Bloco em outros espaços imprimem, através de sua performance, pela execução de seu repertório e a presença desses MC’s, a circulação dessas *experiências*, a volta aos territórios marginalizados dos tecidos urbanos da cidade reatualiza essa legitimidade criada justamente na afirmação dessa vivência, cantada nas músicas e comunicada através da fala.

Contudo, das críticas internas do Bloco há uma referência a carência de apresentações nas áreas referenciadas pelo discurso e pela música que o Bloco faz: a favela. Coloca-se em xeque a própria relação de proximidade com as favelas, com seu cotidiano.

Acho que aí o Bloco já faz um papel de ocupação importante, uma vez que a maior parte dessas manifestações são na rua, no espaço público. O desfile, a hora, o local, acho que também é uma ocupação importante, que pra mim ela está pautada, muito pautada, na saída dos trabalhadores do seu trabalho, num lugar central da cidade. Mas eu acho que a própria APAFunk, já foi mais fundo nesse sentido de ocupação, de espaço e ocupação artísticas, já fez atividade na Central, já fez atividade em carceragem, em outras favelas, a gente tem feito pouca atividade na favela. A gente tem muita facilidade de dialogar de ocupar espaço e que falem dessa geração que curtiu o funk no anos 90. Pra todo mundo que curte um funk mais novo a gente tem um pouco de dificuldade de conversar, eu acho isso uma perda grande assim, eu acho que a galera que está fazendo um funk ou proibidão ou passinho, a gente ainda não conseguiu está lá neles, e a parte da juventude negra e favelada conversa com o funk né? E o Bloco ainda não chegou nesse lugar pra ocupar esse espaço. Que eu acho que é a função pedagógica do Bloco, ocupar um espaço de arte na rua, mas também ocupar um espaço de sensibilização, com arte, para trazer gente para a luta, pra trazer gente pra junto, para debater junto. Isso, nesse sentido, acho que o Bloco faz pouco ainda. [Entrevista realizada com Antônio em 11-11-2015].

A ida à Manguinhos

Era dia 13 de setembro de 2014. Dia de sol, muito sol. O ponto de encontro era na Estação de Trem de Manguinhos, zona norte do Rio de Janeiro, às 14:00 horas. Articulações entre os membros do bloco já haviam sido feitas antes, via a rede social *facebook*, uma ferramenta importante de comunicação dos integrantes⁹⁰. Lá, alguns integrantes fizeram postagens lembrando o evento do dia.

Por ser um sábado, os horários do trem estavam reduzidos. Nesse dia, tive de me deslocar até estação de trem de São Cristóvão, estação de ligação com outros ramais, para então pegar um trem que fosse para Manguinhos. Justamente nesse dia, peguei o trem errado e por isso tive que descer algumas estações antes da bifurcação dos caminhos.

Resultado disso: esperei o próximo trem, que saía quase 14:00 horas da Central. O bom da espera foi que, passados cerca de vinte minutos sentada no banco da plataforma, avistei, ao longe, uma blusa tão amarela quanto a minha, que ao se aproximar tomou a forma de um rosto conhecido. Como pensava, era outra moça do bloco e também parceira de naipe no instrumento - ambas tocamos caixa.

Entre conversas sobre amenidades, sobre a mudança para a cidade do Rio de Janeiro – essa moça deslocou-se para o Rio quando ingressou no Mestrado em Ciências Sociais pela UFRJ/IFCS – discutíamos o tempo de deslocamento para apresentação, pois já estávamos atrasadas. No meio da conversa, ela pontuou como seria positivo pensarmos sobre a pauta política do Bloco quando realizássemos as performances. Dentre outras coisas, sentadas, esperando o trem na estação cinza e quase inóspita de Triagem, entre o caminhar lento de catadores de materiais reciclados e uma senhora que vendia água e refrigerantes, começa a tocar a música Pescador de Ilusões, do grupo o Rappa, nas caixas de som da plataforma.

Logo Susy se vira pra mim e diz: “Seria massa tocar essa música no Bloco, tu acha que dá?”. Respondo positivamente e ela continua: “Começa com o surdo dando o primeiro

⁹⁰ Para Gohn, numa referência as atuações políticas contemporâneas características dos chamados “novos movimentos sociais” sua formulação e realização se dá “por meio de redes sociais, locais, regionais, nacionais e internacionais ou transnacionais, [qu]e utilizam-se muito dos novos meios de comunicação e informação, como a internet. Por isso, exercitam o que Habermas denominou de “o agir comunicativo”. A criação e o desenvolvimento de novos saberes, na atualidade, são também produtos dessa comunicabilidade. (GOHN, 2011: 335-336)

toque”. Rapidamente as mãos dela acompanhavam a batida da bateria da música. Então ela repete: “Vai ficar massa, essa música é massa”. Respondo que sim, e que devíamos levar essa ideia para o grupo.

O sol brilhava forte dilatando os trilhos do trem. Eu e a outra colega, mesmo que um pouco atrasadas, conseguimos pegá-lo. Vagão descuidado, bancos quase vazios e o efeito do calor nos seguindo. O trajeto em si, da plataforma de Triagem à Manguinhos não demorou. Em cerca de dez minutos já tínhamos chegado ao destino.

Ao chegar, percebi que a Estação de Manguinhos é relativamente moderna, em comparação a outras linhas das áreas suburbanas da cidade. Descendo pela escada rolante até o térreo, entres as paredes em tom alaranjado da estação, minha visão ia abrindo-se para uma região ainda por mim desconhecida. Ao olhar ao redor, víamos a proliferação de casas com duplos andares, cinzas; caixas d’águas azuis e o vão de terra batida, de tom avermelhado, entre a saída da estação, próxima ao asfalto e a comunidade.

Seguindo o caminho, mesmo com um pouco de atraso, avistávamos, de longe, as camisas amarelinhas dos ritmistas do Bloco APAFunk⁹¹. A maioria dos integrantes do Bloco estava reunida, sentada sob a sombra de uma árvore, abrigada e bem acomodada no alpendre de um bar. A junção das mesas ocupava quase todo o espaço. Boa tarde e as boas vindas eram dadas com um sorriso no rosto e um convite para sentar-se à mesa, para saciar a sede com um “golinho” de cerveja naquela tarde de sol. À exceção, os que não podiam ingerir bebida alcoólica ou iriam dirigir.

⁹¹ O logo tipo do Bloco APAFunk é uma roda, que mais lembra um tamborim ou pandeiro, com o nome Bloco APAFunk escrito em letras vermelha e preta. Envolto do círculo há sete mãos de punhos fechados, nas cores vermelha, amarela, preta e verde. As mãos perfilam-se em volta do círculo unidas por algo que lembram as baquetas e macetas. Se no símbolo da Associação há uma mão que segura o microfone, no símbolo do Bloco são mãos que seguram baquetas. Essa identidade visual relembra a primeira vista, símbolos ligados a imagens de luta- punho fechado e mãos levantadas- e já passa uma mensagem visual do Bloco, este ligado a associação. A escolha da cor das camisas, feita através de uma votação, é pensada tomando em conta uma cor que chame a atenção na rua, como também para que os ritmistas possam se reconhecer ao longe. A primeira temporada, amarela. A segunda, laranja. Na apresentação feita na Rocinha, mesclamos camisas amarelas com as de outras cores. Já com a camisa “laranjinha” houve uma lembrança nostálgica e positiva, por ser o mesmo tom de cor das fardas dos garis, que foram presença no primeiro desfile da primeira temporada do Bloco. É possível ver a participação dele nas fotos tiradas dessa apresentação da fotográfica Maria Pupim Buzanowiska. Para a terceira temporada, a cor escolhida foi rosa.

Dentre as conversas sobre o preço baratíssimo da cerveja⁹², sobre quem ainda não havia chegado, a empolgação e nervosismo de ser a segunda apresentação do ano, ali se constituía um tipo de sociabilidade típica entre os ritmistas. O que, por vezes, também pode chegar a excluir alguns por não terem tempo de desfrutar do momento. A hora chegava, a cerveja deveria parar pois tínhamos uma apresentação, não poderíamos fazer feio, pois aquela apresentação, como qualquer outra, nos cobrava seriedade e compromisso.

Além de uma apresentação que nos colocava o desafio de unir ritmo com o caminhar irregular e cheio de surpresas de um espaço desconhecido, tínhamos que zelar por nossos instrumentos. Dos pertences do Bloco, não há muitos instrumentos sobrando, cada um deveria ter responsabilidade pelo seu, pois deveríamos tocar e logo em seguida recolhê-los.

O despontar da hora nos cobrando agilidade fez com que pagássemos a conta, recontássemos os presente, conseguíssemos entrar em contato com quem ainda estava por chegar dando-nos ou não a certeza de sua participação e que tomássemos as diretrizes com a responsável pelo Bloco naquela apresentação⁹³.

Copos recolhidos e chamada feita, incitados por um dos organizadores do Bloco, nos reunimos em círculo para um aquecimento. Cada um, fazendo gestos como se estivesse com um instrumento imaginário nas mãos, reproduzíamos, às palmas, os toques que seriam executados como se estivéssemos com o instrumento físico. Clap, clap, claps. Grito – APAFUNK! Clap, clap. Breque 1. De novo. Clap, clap,clap. Fizemos tais movimentos até as dúvidas estarem sanadas e todos os toques serem ensaiados. Feito isso fomos pegar os instrumentos na Kombi que estava a alguns metros de nós.

A excitação era perceptível. Todos sorriam esperando o momento de entrar em ação. Na semana anterior já tínhamos feito nossa primeira apresentação na rua, no dia sete de setembro, no Grito do excluídos. Esse era nosso segundo cortejo do ano. Este cortejo,

⁹² A cerveja de 600 ml era vendida por cinco reais. No Centro do Rio de Janeiro seu preço varia entre oito a dez reais.

⁹³ As apresentações sempre têm um responsável que toma iniciativa por conta de questões logísticas: datas, horários, equipamentos de som, espaços, articulação com responsáveis pelo espaço. Cada um pode sugerir uma apresentação, tomar as medidas cabíveis, ver a disponibilidade dos integrantes a fim de ter uma participação do Bloco.

contudo, não estaria completo⁹⁴, pois nesse caso, faltava o mestre. Na falta deste uma das integrantes, assume o lugar. A responsável pela bateria do Bloco nesse evento era uma ritmista da primeira temporada, Agatha⁹⁵, que toca no naipe do surdo de corte. Ali a excitação era dela também, pois seria a primeira vez que ela comandaria o Bloco na rua.

Manguinhos é enorme. Era a primeira vez que eu entrava numa favela. E essa experiência se deu por conta da APAFunk, da participação no Bloco. Isso não aconteceu apenas comigo. Certa vez, num bate papo de ritmista, uma integrante falou que, apesar de ser carioca, foi através da experiência no Bloco que pôde conhecer outros espaços que dificilmente iria acessá-los se não fosse “a experiência possibilitada pela militância na APAFunk”. Ela falava, principalmente, de uma cidade da qual sabemos a existência e, por diversas vezes, ignoramos a sua realidade: a realidade dos subúrbios, das favelas, das prisões.

Assim, depois da distribuição dos instrumentos, do batuque alegre ao estar com os instrumentos em mãos e das inúmeras fotos para postagens nas redes sociais, em instantes atravessaríamos a rua e conheceríamos esse novo endereço. A favela de Maguinhos me chamava atenção por sua grandeza, para mim desconhecida até aquele momento.

Os participantes do evento

O Bloco era um dos convidados daquele dia de atividades na favela. Estávamos como participante e apoiadores do evento das “Mães na luta pelo direito a vida, Manguinhos”. Sendo as favelas consideradas espaços de margem e à margem (DAS, V; POOLE,D.,2004), sujeito a “diferentes modalidades de controle” (FREIRE, 2008), tomados como “centros das práticas que parecem reformular a lei”, tal evento foi realizado em articulação com militantes das favelas e das questões raciais, lideranças locais e com as mães, que tiveram seus filhos perdidos na luta cotidiana nas periferias,

⁹⁴ Cortejo completo é constituído por: bateria, Mcs e mestre.

⁹⁵ Está presente desde a primeira temporada do Bloco. Nesta temporada ela levava sua filha a alguns ensaios, para tocarem juntas, pois havia uma caixa pequena para a criança. Na segunda temporada, em alguns ensaios, por brincadeira e pedido pessoal, ela começou a orquestrar a bateria, trocando de lugar com o mestre. Por aquele momento, também tocava em outro bloco de carnaval, o “Enquanto Corria a Barca”, dedicado às interpretações de música da banda Novos Baianos.

seja pelo confronto com a polícia - pela ilegitimidade das ações do Estado que impõe invisivelmente suas forças, que imprime e atualiza suas formas de vigilância e controle, muitas vezes valendo-se da sua esfera de poder, abusando indiscriminadamente da violência, fazendo da lei um dispositivo para tornar um corpo qualquer encaixável na características de um “corpo matável”; seja por divergências entre forças internas dentro do espaço da favela.

Com instrumentos nas mãos, após ultrapassarmos uma ponte sob um canal e cruzarmos os caminhos irregulares, chegamos ao local da concentração. Lá, havia uma tenda, bem na entrada de Manguinhos, que abrigava o equipamento de som, logo atrás da cerca feita de tijolos que demarcava um campo de futebol. Quando chegamos, mais ou menos às três horas da tarde, uma movimentação pequena já se encontrava no local. Algumas mães, em sua maioria vestidas de branco, já estavam próximas à tenda e faziam algumas falas.

Esperamos alguns minutos antes de começarmos a apresentação. A boa companhia da cerveja, por um rápido momento, foi convocada novamente. De soslaio dois policiais armados da UPP nos observavam. Nesse ínterim, alguns ex-participantes da APAFunk apareceram no local. Os cumprimentamos e continuamos a conversa com os moradores da comunidade, enquanto aguardávamos o sinal para iniciarmos a nossa apresentação. Precisávamos da ordem de partida, pois iríamos percorrer um caminho desconhecido.

Mesmo que alguns ainda estivessem dispersos, a maioria dos ritmistas estava junto à mesa de som, colocadas nas imediações de um campo. Aos poucos as crianças chegavam e começavam a conversar conosco. Perguntas básicas eram feitas no primeiro contato: “de onde vocês são? O que vocês vão fazer?” Com a timidez passando, aos poucos as crianças foram pegando nossos instrumentos e fazendo um som. O surdo e o tamborim eram os instrumentos que faziam mais sucesso entre elas.

O cortejo

Dado o sinal positivo para começarmos, logo fizemos a formação em Bloco, seguindo a sequência de naipes, tamborim, repique, caixa, surdos. Primeiro som; o grito da APAFunk, depois algumas músicas cantadas por MC Leonardo com o equipamento de

som do evento, seguido de uma fala sobre a importância da nossa apresentação naquele espaço e do evento em si como uma ferramenta de/da “luta dos favelados”.

Aos poucos, sob a tutela da mestra, seguimos entre os corredores estreitos de Manguinhos. Fazíamos paradas estratégicas, às vezes, para passar uma moto; outras, para nos encolhermos entre as vielas ou mesmo desviando de uma piscina de plástico no meio da via. Seguíamos sem equipamento de som, mesmo assim os MCs Júnior e Leonardo se revezavam na voz para tentar cantar as músicas durante a apresentação. Seus esforços eram vistos nas veias sobressaltadas desenhadas em seus pescoços. Duas vozes, sem microfone, para mais de vinte ritmistas, entre as vielas acústicas de Manguinhos. Dependendo da música, tocávamos nos aros dos instrumentos com uma forma de diminuir o volume da bateria e, às vezes, os silenciávamos para podermos cantarmos junto com os MCs. Músicas mais conhecidas como o Rap da Felicidade, Para sempre favela, Rap do Silva, entre outras, pareciam ser a que as pessoas mais conheciam e com mais força cantavam.

O percurso foi feito dessa maneira, entre músicas e malemolência para serpentearmos as poças, bueiros e irregularidades das vielas do lugar. Quando não estávamos focados nos comandos da mestra, percebíamos como as pessoas interagiam com o Bloco. Algumas pessoas cantavam parte das músicas, outras saíam nas janelas e esperavam o Bloco passar; outras ainda ficavam dançando na frente de suas portas e algumas crianças seguiam o cortejo juntamente conosco, entre nossos naipes. Após as músicas cantadas, havia palmas. Percebia que algumas pessoas que tinham frequentado comigo um curso na UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro) também estavam presentes e acompanhavam o cortejo.

Em um determinado momento, um rapaz veio nos avisar que, após a próxima parada, deveríamos apenas caminhar e não tocar os instrumentos. Nesse momento, fizemos como nos foi pedido. Soubemos mais tarde que se tratava de um pedaço na favela regido por outras agências, um local popularmente chamado de “boca de fumo”⁹⁶, onde há a comercialização de narcóticos. Continuamos nosso cortejo e, passado aquele, trecho recomeçamos a batucada.

⁹⁶ Termo coloquial. Essas agências imprimem uma configuração ao lugar, sancionando circulações dependendo de quem se trata.

Andamos cerca de cinco minutos, adentrando por Manguinhos, conhecendo suas vielas. O calor já diminua, mas o MC e a mestra continuavam nos guiando. Às vezes o MC parava para cumprimentar alguém ou beber uma água. Até que chegou um momento particularmente tocante, principalmente para as mães que tomavam a dianteira no cortejo.

Estávamos nos aproximando do fim do circuito da apresentação. Fizemos uma parada em frente a uma casa onde um dos rapazes da comunidade tinha sido recentemente assassinado. A mãe do rapaz foi a primeira a falar. O Bloco e todos os outros se mantinham em silêncio. O teor da fala daquela mãe se mesclava ao tom de revolta e de saudade. Ela se colocava como exemplo de muitas outras mães que não compreendiam o porquê de mortes “acidentais” nas favelas, da dificuldade em ter acesso a informações relativas a essas mortes. Seu discurso ressaltava ainda a criminalização dos favelados e encerrava dizendo que ali, no local onde estávamos, também havia características positivas e não apenas crime, desordem e perigo, bastava olhar as crianças e pessoas de bem que ali viviam.

Lembro que, após o depoimento da primeira mãe, outras se pronunciaram em seguida. Víamos emergir situações e sujeitos que faziam uso da sua tomada de palavra (AGIER, 2012) para denunciar os descontentamentos vividos por elas, mas que atravessam toda a vida na favela. Logo após as falas um momento em especial me marcou. Algumas mães, enquanto se pronunciavam, projetavam sua voz, com um discurso que misturava sentimentos de revolta e tristeza. Era um momento de êxtase, emoção e catarse. O microfone era passado entre as mães que sabiam, exatamente, o nome do filho das outras e os locais onde eles tinham sido assassinados. Em um formato de círculo, as mães começavam a dizer os nomes de seus filhos e as pessoas que acompanhavam aquele momento respondiam: Presente! Esse momento foi, particularmente, um dos mais comoventes. Alguns membros do Bloco se emocionaram, outros permaneceram em respeitoso silêncio. O Bloco estava em silêncio e a emoção das mães silenciava o local.

Logo depois, uma liderança comunitária agradeceu a todos os presentes e fomos autorizados a continuar com o cortejo. Continuamos, mas fomos por outro local, mais íngreme, aberto e sem pavimentação, às bordas de um canal. Este percurso foi improvisado, pois o caminho original estava suscetível a outras agências locais e suas

formas de imprimir recortes no espaço. Continuamos. O som do Bloco ia ecoando pelo espaço e servia como chamada para resgatar a atenção das pessoas. Quando nos demos conta, tínhamos feito uma volta, e estávamos novamente nos direcionando para a rua principal, onde tínhamos feito a concentração, local de onde saímos.

Continuamos um pouco mais no local a “fazer um som”. Tocávamos com o apoio do MC agora com microfone. E encerramos, como fazemos em toda apresentação, com o grito da APAFunk. Nesse momento nós já estávamos quase desfazendo a formação de bloco, depois dos agradecimentos dos organizadores do evento, quando MC’s locais tomam o microfone e começam a cantar, requisitando novamente a participação do Bloco, como num duo. Voltamos. Pegamos nossos instrumentos e recomeçamos. Os MCs eram bem jovens e se apresentavam como moradores e conhecedores do local. Desajeitadamente, começamos a tocar esperando entrar em sintonia com eles.

Nessa hora, o momento da tensão inicial de uma apresentação oficial já tinha passado. Tanto a mestra como nós, os ritmistas, como os jovens MCs, nos esforçávamos para entrar em sintonia. A delicadeza imperava quando um deles fazia sinal para o Bloco continuar ou nós parávamos, esperando o comando da mestra para saber qual melhor ritmo que se encaixaria na música dos garotos.

Após esse momento, as apresentações musicais ainda continuaram. Um rapaz continuou tocando, fazendo uma apresentação com voz e violão. As atividades se encaminhavam para seu término.

Outras interações

No momento que o Bloco foi dispensado ainda permanecemos ali, agora nós participávamos de outras atividades. Alguns ritmistas foram à oficina de turbantes afro, outros continuaram conversando com participantes do evento, ou foram cumprimentar os jovens MCs, outros ainda entravam na tenda procurando mais adesivos com dizeres “Contra o Racismo e Pela Vida na Favela” para colá-los em seus instrumentos. Outros ritmistas, na busca de algo para comer, encontraram um bar, que logo apelidamos Bar da Cris.

Ali, a pedida pelo funk se realizava por moedas de um real colocadas em uma máquina. O repertório era democrático. Cris, a filha da dona do bar, dançava conosco e dizia, intercalando os passos de dança e o servir das cervejas, que estava muito contente e que há tempos não se sentia tão feliz, pois éramos pessoas de fora que estavam ali, no seu bar, cantando “Parabéns para você”, tratando-a sem distinção, e ainda colocando funk, que era o ritmo que ela mais gostava. Nesse momento, pude ver sua emoção e os meninos do Bloco, também percebendo seu discurso emocionado, a colocam nos braços e a jogam para cima, gritando “Cris, Cris.”. Ela agradecia e reiterava o convite para um baile funk que iria acontecer próximo a Manguinhos, em uma quadra que tinha acabado de ser reformada. Se quiséssemos aparecer era só informá-la que ela nos colocaria em contato com um amigo seu, um dos responsáveis pela organização do baile.

Alguns ritmistas tinham percebido uma movimentação e corria o comentário de que haviam “motos que estavam rondando o lugar que a gente estava”, geralmente com dois rapazes, em movimentos que pareciam circulares. Esse comentário deixa antever que os moradores locais estavam também nos observando, se mobilizando de uma forma que não entendíamos - possivelmente pelo fato desta manifestação ser algo atípico ao seu dia-a-dia - exemplificando que os locais não são inertes, passivos, nem as margens inocentes (DAS, V; POOLE,D.,2004).

Contudo, depois de quase uma hora ali, de consumo e festa, de passos de funk e conversa com moradores locais, fomos presenteados por um engradado de cerveja e caldo de feijão. A mãe de Cris nos dizia que era cortesia da casa, em comemoração ao aniversário da filha. Alguns dos meninos que jogavam sinuca num bar próximo também ganharam a cortesia de caldinho de feijão, ambos deliciosos.

Esta apresentação para Antônio foi “a mais potente de todas” e denotava certo sentimento de realização por partes dos ritmistas, percebida através dos comentários feitos no bate papo realizado após esse evento. Tal sentimento de “realização” é reflexo desse *encontro* possibilitado pela *experiência* musical com o funk, também criando novas territorialidades ancoradas numa sociabilidade lúdica e festiva(GOÊS; SANTOS,2015): primeiramente, pela percepção, por parte dos ritmistas, que a apresentação do Bloco parece ter sido de saldo positivo; segundo, por possibilitar a seus

membros, circular por outros espaços da cidade; conhecer e interagir com outro universo social, dinamizando trânsitos e fluxos entre as partes envolvidas.



Fonte: Arquivo pessoal. A chegada a Manguinhos. 2014.



Fonte: Arquivo pessoal. Manguinhos: cortejo. 2014.

3.2 “PARA CADA DEZ FAVELAS, A GENTE FAZ UM CIRCO VOADOR”: REPERTÓRIO E “AUTONOMIA”

O lugar

O Circo Voador, casa de show carioca situada no centro do bairro boêmio da Lapa, é reconhecido como um palco onde muitos nomes consagrados da música brasileira já se apresentaram. O lugar recebe inúmeras apresentações musicais de diversos tipos: festivais, shows gratuitos e beneficentes, novas atrações do cenário musical, bandas estrangeiras etc.

Como um cenário importante de entretenimento da cidade, trazendo uma proposta de diversificação musical, diferentes ritmos musicais estão ali minimamente representados, justamente pelas diversas apresentações que este proporciona. E isso também se dá com o funk. Foi num desses eventos que o Bloco APAFunk pode se apresentar naquele local.

Através desta apresentação buscamos dar visibilidade a algumas questões importantes como, por exemplo, as articulações feitas para que a apresentação do Bloco fosse viável, os componentes utilizados, a questão da autonomia do Bloco, a experiência de ter uma regente mulher, e, principalmente a ênfase na dimensão artística atribuída pelos ritmistas. Mesmo detalhes que parecem pequenos, como a escolha da cor da blusa a ser utilizada pelos ritmistas, a escolha do repertório, quem será o regente, os adereços utilizados, a passagem de som, dentre outros, compõem os elementos que, ao fim, resultarão na performance apresentada.

São esses movimentos que serão tratados nas linhas que seguem. Eles deixam claro que o empreendimento artístico que será apresentado trata-se de uma atividade coletiva, construída desde seus bastidores até o seu público⁹⁷. (BECKER, 2008).

⁹⁷ “Deve-se ter em conta todas as atividades que devem ser postas em prática para que uma obra de arte chegue a ser o que, por fim, é. Para que uma orquestra sinfônica interprete um concerto, por exemplo, foi necessário inventar, fabricar e cuidar dos instrumentos musicais; foi necessário criar uma notação musical e compor música utilizando essa notação; teve de haver pessoas que aprenderam a tocar os instrumentos e as notas escritas; foi importante horários e lugares de ensaio disponíveis; foi necessário distribuir anúncio dos concertos, buscar publicidade e vender entradas, e também foi necessário reunir um público capaz de escutar e, em certo sentido, de entender e responder a essa interpretação” (BECKER, 2008:18)

Tocar ou não tocar no Circo?

Quando Natália instigou minha curiosidade, a notícia ainda era ainda um sussurro tímido, sabida somente por alguns membros da coordenação e o MC Leonardo. A surpresa foi noticiada poucos dias antes do Carnaval: haveria a possibilidade do Bloco se apresentar no Circo Voador. Tal participação foi articulada entre a coordenação do Bloco, Mc Leonardo e Mateus Aragão, produtor cultural dos eventos *Eu amo Baile Funk* e do *Rio Parada Funk*⁹⁸.

O convite tinha sido feito em razão de uma brecha na programação. Para o Bloco, a participação nesse evento seria a oportunidade de integrar o *line up* da festa juntamente com nomes conhecidos do funk, como o DJ Grandmaster Raphael, Tati Quebra-Barraco e o grupo Os sensacionais do Passinho, assim como possibilitaria a entrada de 3,5000 reais para o caixa do Bloco APAFunk⁹⁹.

Dias depois, Guilherme, um dos coordenadores, enviou-nos um email confirmando essa oportunidade. Em seguida, após um ensaio, fizemos um bate papo de ritmistas para conversarmos a respeito. Lembro que a empolgação inicial de tocar no Circo Voador foi seguida pela expressão “é, Circo Voador, né, cara”. Essa segunda fala, já dava vazão a sentimentos de dúvida e conflitos. Diante da indecisão da maior parte do grupo, a definição foi levada à votação. Optei por não me pronunciar e observar a construção e apresentação da opinião dos demais¹⁰⁰.

Em roda, dispostos no espaço do ensaio, discutia-se sobre esta participação. Em relação aos pontos positivos, todos eram unânimes em dizer que queriam “tocar no Circo[...] poxa, Caetano e Gil tocaram lá!”, como dizia Marielle. Por outro lado, frases como “é um local que anda quem tem grana no bolso”, ou “quem da favela pode pagar quase

⁹⁸ O evento *Eu amo Baile Funk*, acontece geralmente no Circo Voador, famosa casa de show situada na Lapa, palco dos mais diversos registros musicais no Rio de Janeiro. A festa organizada por Aragão, além de ampliar o alcance e reconhecimento das músicas das favelas, abria “o funk para um segmento de elite. Virou um baile de gala”, diz Aragão em entrevista para o jornal O Globo, em 2011. Além de idealizador e produtor do evento, ele conseguiu, em agosto de 2011, através do “um edital de Criação Artística por parte do governo do Estado” realizar *A Rio Parada Funk* (ESSINGER, 2011).

Rio Parada funk é uma grande festa em homenagem ao estilo musical. É um dia de encontro de DJ's e MC's, bondes, equipes de sons, dançarinos e toda a “nata funkeira” em algum espaço da cidade. Houve edições na Praça da Apoteose, edição que pude participar, em 2014, no Largo da Carioca, nos Arcos da Lapa, em 2015.

⁹⁹ A bateria do Bloco conseguiu com essa apresentação dois mil reais. O restante ficou para cachê dos MC's.

¹⁰⁰ Eu estava bastante empolgada com a possibilidade, pois apesar de conhecer a fama do Circo Voador nunca havia entrado no local, nem para assistir um show, muito menos pensava que algum dia poderia entrar lá sem ser como expectadora.

cinquenta reais para ver a uma apresentação de funk?”, reforçavam uma representação acerca de um espaço de classe média, uma vinculação entendida como negativa¹⁰¹. É de notar que o Circo Voador foi construído no discurso dos ritmistas como um local mais frequentado por pessoas de classe média alta do que por pessoas com renda menor, considerações amparadas em alguns fatores, como o preço do ingresso e as formas de deslocamento na madrugada¹⁰².

Na opinião da maioria dos ritmistas o objetivo primeiro do coletivo seria sua articulação com as lutas e os espaços das marginalizados da cidade, “periferias e favelas”, bem como dos interesses dos profissionais do funk. Em virtude disto, muitos deles pontuaram qual o sentido de estar presente no Circo Voador, em um espaço de movimentação de capitais econômicos e simbólicos distintos e divergentes dos princípios políticos prezados pelo Bloco. Parecia, num primeiro momento, que ter o Circo Voador como local de apresentação não figurava como uma “ponte”, uma relação interessante para o coletivo.

Contudo, o Circo Voador faz parte de um importante circuito de atividades artísticas localizados no centro da cidade. Ali, bem próximo, há a Fundação Progresso, que também tem shows diversos a preços mais acessíveis, além dos inúmeros bares menos conhecidos que fazem a diversão dos transeuntes com uma programação musical diversa, dependendo do local que se vá. Estar presente naquele espaço reforçaria dois sentindo ao Bloco: tanto figurar na rede de entretenimento, por estar naquela programação; como, ao se apresentar, poder falar a um público mais diversificado, provavelmente com outros pertencimentos econômicos e culturais, moradores de outras regiões da cidade.

Outro fator que parece ter pesado na definição sobre a participação do Bloco no evento foi que este possuía pouco dinheiro em caixa¹⁰³ naquele momento. Mesmo que os organizadores articulassem com os ritmistas para que estes pagassem as mensalidades

¹⁰¹ Como indicativo de que se tratava de uma festa para um público de classe média, veja-se o valor dos ingressos. Ingressos do primeiro lote custavam sessenta reais, para a entrada inteira. O segundo lote, oitenta reais. O evento foi marcado exatamente na sexta-feira de carnaval, numa das cidades que vendem o Carnaval como uma de suas maiores festas.

¹⁰² Por outro lado, é necessário perceber que para um público de classe média, ou classe média alta, os valores cobrados não constituem uma soma alta, se comparado a outros shows no mesmo local.

¹⁰³ Guilherme se referia a mensalidade paga pelos ritmistas como sendo “o financiamento coletivo do Bloco”, do coletivo para o coletivo.

atrasadas ou que adiantassem a mensalidade do mês seguinte, ainda assim o Bloco não teria como arcar com os custos do trio elétrico para sua apresentação no Carnaval¹⁰⁴.

A reflexão de Ana Marcela¹⁰⁵, uma das integrantes da caixa, exemplificou bem a situação. Ela falava que já tinha conhecido e tocado em favelas por conta da participação no Bloco; havia se sensibilizado para várias lutas que antes passavam despercebidas; tinha experimentado momentos de viva militância e de prazer; tinha tido conhecimento de várias pautas políticas, e sentia que, por esses motivos, parte de seu compromisso em ser do Bloco e da APAFunk pareciam honrados. No mais, continuava ela, “é foda você tocar num espaço desse, que é uma galera diferente da qual e pra qual a gente toca”, mas mesmo assim se tratava de uma oportunidade singular; tanto para ela como ritmista, como para o Bloco “conseguir a grana pro desfile” na Carioca, porque “para cada dez favelas, a gente faz um Circo Voador”.

Nas diversas falas daquele bate-papo, além do dilema posto em termos éticos entre participar ou não dessa atividade, via-se claramente a pulsão do ritmista como artista, tanto pela possibilidade de tocar com atrações consagradas do cenário funk, como por se apresentar naquele espaço, que figura no imaginário social como um palco musical importante¹⁰⁶. Do mesmo modo, havia algumas preocupações manifestadas pelos ritmistas que atentavam para o entendimento das idiossincrasias do Bloco, na sua interseção entre estes dois mundos sonoros, o do funk e da bateria de samba.

Acho que o funk ser tocado nesses lugares, acho legal, não tenho ainda a clareza de dizer que pro bloco é legal ele estar nos espaços em que ele for chamado, pra levar uma batalha para o funk. Primeiro porque ainda que o bloco seja um bloco que toque funk, ele é um bloco de carnaval, não é um funk do modo que a favela faz. A gente não pode se achar no lugar de estar levando o funk, porque a gente tem diferenças, embora a gente toque o funk, a gente tem diferenças muito claras. Tem muito universitário, tem muita gente branca, nosso funk não fala de palavrão e é um funk feito por instrumentos musicais que não se faz nos bailes. Então, tem que ter clareza também disso, de que é o funk, dos espaço que o funk tem que ocupar, e eu acho que tem que ocupar, clareza do que o Bloco, que não é e que pode ser

¹⁰⁴ Eu mesma para ajudar o grupo fiz uma pesquisa dos preços e o valor médio de um trio elétrico é de cinco mil reais. Foi pensado outras possibilidades de aparelhos de som para o Bloco em suas apresentações, como um carro de som móvel ou algo parecido com os carros de som de vendedores ambulantes, que poderia garantir um equipamento potente e sua mobilidade. Porém, o grupo concluiu que para um espaço como o Largo da Carioca, às 19 horas de uma noite de Carnaval, somente uma estrutura de carro elétrico daria vazão sonora ao “desfile” do Bloco.

¹⁰⁵ Ritmista do Bloco desde sua primeira temporada. Psicóloga formada pela UERJ. Atualmente compõe a Comissão de Direitos Humanos da ALerj.

¹⁰⁶ Lembro de uma conversa no bar, antes da apresentação, em que um dos ritmista dizia que ia “tirar onda” com os amigos dizendo que tinha tocado no Circo Voador, dizia ainda que “não era todo mundo que poderia dizer isso”.

um instrumento para a luta do funk, para o reconhecimento do funk, mas ele não pode ser, não pode ser retirado esse caráter dele, que ele é uma coisa diferente do funk, de como ele surge, da espontaneidade de como ele surge na favela, nesse sentido o funk é talvez muito mais palatável, muito mais possível de ser convidado de estar em lugares múltiplos [...] [Entrevista Antônio, realizada em 11-11-2015].

Como viemos argumentando até aqui, o Bloco APAFunk não se constitui propriamente na vida do entretenimento da cidade. Mesmo que faça convergir uma ideia de bloco de carnaval e de funk, a proposta do grupo não se baseia no apelo comercial de vender entretenimento, diferentemente de outros grupos artísticos na cidade, como o grupo de funk Carrossel de Emoções¹⁰⁷. O Carnaval, no entanto, trouxe a possibilidade do Bloco APAFunk ser visto como uma opção atrativa no mercado do entretenimento.

Assim, foi confirmada a participação do Bloco APAFunk em mais uma edição da festa *Eu Amo Baile Funk*, no Circo Voador, no sábado de carnaval, dia 14 de fevereiro, às 23 horas.

O lado contrário da bilheteria: por onde entram os artistas.

A cidade há dias já tinha começado seu carnaval, com inúmeros eventos. Naquele sábado, foi minha estreia na folia carnavalesca carioca. Como meu carnaval já tinha começado pela manhã nos blocos de Santa Teresa, no fim do dia despedi-me de meus amigos, pois teria que voltar mais cedo para casa para poder me trocar, tomar um banho, pegar minha baqueta, talabarte e blusa, para poder me apresentar no Circo Voador.

Os integrantes do Bloco combinaram de fazer a passagem de som e microfonar as peças, às 20 horas. Todos os ritmistas foram convocados para essa “função”. Isso porque mesmo que fossem microfonadas apenas uma ou duas peças de cada naipe, era interessante o ritmistas chegar cedo e ver como era o processo, sem falar que, por ser sábado de carnaval e com os ânimos pulsando, haveria a possibilidade de alguns ritmistas não comparecerem e tornar inviável a apresentação.

¹⁰⁷ Teve sua estreia em setembro de 2012. Bloco de carnaval, mas que também se apresenta com aparelhagem eletrônica, é uma *big band* voltada exclusivamente para o ramo do entretenimento. Possui contrato com a Universal Music e já fez sua primeira turnê fora do país.

A cidade estava em polvorosa. Além da agitação já aguardada, por ser fim de noite, era possível ver bêbados pelas ruas, trânsito fechado em certas vias, muita sujeira pelo chão. Pelo esquema de carnaval para o deslocamento dos foliões feito pela Secretaria de Turismo e de Segurança, junto com o Departamento de Trânsito, era comum me deparar com o fechamento de algumas vias, com a reorganização dos pontos de ônibus.

Pela situação do tráfego, que provavelmente iria comprometer o tempo de meu deslocamento, decidi ir direto para o Circo. Quando lá cheguei fiquei esperando próxima à bilheteria do Circo Voador, pois eu não sabia por onde os músicos entravam. Enquanto esperava o tempo passar, ficava pensando que por um descuido meu, por não ter conseguido organizar o tempo, poderia colocar tudo a perder, já que não havia trazido os instrumentos essenciais para a minha participação.

Fiquei esperando por cerca de meia hora e apareceu, para o meu alívio, um rosto conhecido. Era um integrante do Bloco. Ele portava nas mãos seu instrumento todo ornamentado com fitinhas coloridas. Nos cumprimentamos e fomos procurar o restante do pessoal do lado contrário ao da bilheteria, por onde entram os artistas. Quando lá chegamos o mestre já estava. Andava de um canto a outro, sempre ao celular, procurando saber onde “estava o resto da galera”. Também o preocupava o fato dos instrumentos não terem chegado, pois eles eram essenciais para realizar a equalização do som. Eles estavam sendo trazidos em uma Kombi, dirigida por Gabriel¹⁰⁸, também ritmista. Além do mais ele tinha um compromisso em outra parte da cidade, com outro bloco de carnaval, o Quizomba, onde atuava como mestre do agogô.

Os ritmistas foram chegando aos poucos e íamos conversando e conhecendo os espaços do local. Até que alguém sinalizou que a Kombi estava chegando e que Gabriel tinha tentado estacioná-la perto do Circo, mas os guardas não permitiram. Ao saber da notícia prontamente nos agilizamos. Deixando nossas mochilas em cadeiras ou pelo chão, próximas à entrada dos camarins e palco principal, nos direcionamos para a rua e fizemos um mutirão para pegar as peças. Com o trânsito congestionado, começamos a descarregar a Kombi em meio aos carros parados, indo e voltando da rua até o Circo. Foi nesse momento, que um dos organizadores nos alçou à qualidade de artistas: distribuiu as pulseirinhas laranja que nos dava livre acesso ao local do evento.

¹⁰⁸ Também é ritmista da segunda temporada. É licenciado em história pela Universidade Estácio de Sá.

Quando acabamos de descarregar o carro fomos acomodar as peças e pegar duas de cada naipe para que, com a ajuda do mestre e do operador de som, elas fossem microfonadas e também para marcar as disposições dos ritmistas no palco.

Em seguida, tivemos acesso ao camarim. Para os ritmistas do Bloco foi reservado o espaço de cima; uma ampla sala branca, com ar condicionado, com dois espelhos grandes envoltos por lâmpadas, como os de teatro, alguns *puffs*, um sofá e um freezer menor, que naquele momento estava vazio. Havia mais dois camarins no andar inferior, um deles seria para Tati Quebra Barraco. O outro foi ocupado pelo Mc Leonardo e Junior.

Depois dessa exploração inicial, fui deixar minha caixa no palco. Foi uma experiência interessante ficar no centro do palco, no tablado, imaginando que em poucas horas aquele espaço estaria repleto de pessoas. Enquanto isso minha parceira de naipe e monitora, Ana Marcela, cuidava dos ajustes do microfone na sua peça¹⁰⁹.

Enquanto alguns ritmistas ficavam ajustando os últimos detalhes do som, eu tinha algo mais urgente a resolver. Precisava encontrar alguma maneira de conseguir meus materiais para poder tocar. Aos ritmistas que já se somavam e circulavam pelo Circo eu explicava o impasse em que me encontrava. Alguns deles me diziam que não precisava me preocupar quanto a baquetas e talabartes, pois possivelmente haveria uma quantidade reserva na mochila dos apetrechos do Bloco. Na avaliação deles, eu teria problema para conseguir a blusa¹¹⁰. Mas uma das ritmistas do tamborim, Simone¹¹¹ me ajudou. Ela estava hospedada em uma casa nas proximidades e possuía uma blusa customizada para me emprestar. Mais tarde, após a passagem de som, ela iria pra casa se trocar e a traria para mim.

¹⁰⁹ As peças microfonadas foram as dos ritmistas que possuíam mais intimidade com seu instrumento e segurança nos toques e nos breques, bem como da condução do ritmo com a voz.

¹¹⁰ “Então, é isso. O nível de articulação [...] Imagina, tocar no Circo, de quê, de preto? Meu! Isso faz parte da veia artística, que é bonito, tem o lúdico, tem as cores, tem a mensagem que você quer passar, e do engajamento político. Da mesma forma que a gente não pode querer pautar só as questões políticas da APAFunk no Bloco, sem contemplar, por exemplo, questões que estão na ordem do dia e que passam pela questão artística, pela questão de gênero, pela questão do debate da música, pela questão da própria ocupação do espaço público, tem questões que a gente precisa fazer a interlocução”. A fala de Marielle nos faz pensar numa questão importante. Ao relacionar as blusas, que possuem o logotipo do Bloco, as cores, a irreverência dos adereços utilizados, o repertório, a questão de gênero, ela faz uma entrelaçamento que denota a importância dos componentes estético utilizados naquele momento. A utilização desses elementos traz uma marcação simbólica que o Bloco pretende imprimir, ligando os corpos de seus membros à tematização de elementos alegres e festivos, ligados a *experiência* do momento, ao carnaval.

¹¹¹ Formada em Biologia, pela UERJ. Possui pós-graduação em oceanografia. Atualmente é professora.

Com o passar da hora, o palco já tinha sido preparado. Eu já estava com a blusa, maceta e talabarte. Tudo acertado, o mestre se despede, pois tinha outro compromisso, desejando uma ótima apresentação e nos pedindo tranquilidade. Em seu lugar, durante a apresentação, novamente iria atuar Agatha¹¹².

As luzes do camarim

A maioria dos ritmistas que chegava se concentrava no “nosso camarim”, que possuía um sofá grande e preto, cadeiras e *puffs* espalhados. Quando me dirigi para lá encontrei a sala cheia. As pessoas falavam e riam alto, faziam piada do “quanto estavam importantes”, até que, juntando mais gente, alguém tem uma ideia de fazer “uma vaquinha” para comprar cerveja “Esse freezer tá vazio, pô!”, resmunga alguém. Depois de terem feito a coleta, uns quatro a cinco rapazes saíram para comprá-las.

Cerca de meia hora depois, os rapazes retornam com um saco grande lotado de cerveja. Mais ou menos por esse momento já havia começado a primeira apresentação, de um DJ da casa, em seguida seria o DJ Grandmaster Raphael. Nós tínhamos acesso livre para ir para frente do palco e voltar. Nas vezes em que fiz isso, avistei Agatha - a ritmista que atuaria como mestre àquela noite, ou melhor, “mestra, com a, para empoderar, como presidenta”, como diria Lidiane em conversas informais. Ela estava sentada fumando um cigarro Gudang. Numa roda com amigos mais íntimos e o namorado - que também era ritmista-, ficava explícita a tensão e a concentração dela: às vezes conversava, olhava para o horizonte, e tragava um cigarro após o outro.

Enquanto uma turma ficava no camarim conversado e rindo, eu estava descendo as escadas para o térreo para falar com alguém ou ver o movimento. Num desses deslocamentos eu entrevi a porta de outro camarim aberto, lá estavam Lidiane, Mc Leonardo, Alessandra, sua companheira, e algumas pessoas da produção. É interessante perceber a disposição dos camarins. Os Mc Júnior e Leonardo ficaram num camarim separado dos ritmistas, do Bloco APAFunk, apesar de realizarem a apresentação em conjunto.

Nesse momento eu entro do camarim em que eles estavam, me aproximando para cumprimentar Alessandra, que tinha voltado há pouco tempo do pátio próximo ao palco.

¹¹² Comandou a bateria na apresentação em Manguinhos.

Conversamos por um tempo sobre a expectativa de entrar no palco. Passado alguns momentos lá, pouco depois, subimos ao camarim que se encontravam os ritmistas.

Praticamente todos estavam lá. A sala estava repleta de amigos do funk, lotada com as blusas amarelas e laranja. As meninas se maquiavam em frente ao espelho com luzes ao seu redor, típico dos camarins. Quem tinha glitter botava na bancada para que todos pudessem se “purpurinar”. Natália, que tinha mais habilidade, maquiava todos. Nessa agitação toda, surge uma camareira com uma bandeja contendo sanduíches e pães com patê, e outra com frios. Ela sai e retorna munida de água e refrigerante para reabastecer o freezer.

Permanecemos esperando, comendo, indo e voltando do camarim, tirando fotos, agitados. Até que, dado o sinal de que iríamos subir ao palco, nos juntamos para um momento que eles chamaram de “todo mundo junto”. A sala se tornou pequena. O êxtase estava no ar. Apinhávamos-nos um ao lado do outro, tentando fazer uma roda, procurando um ponto em que pudéssemos ver quem estava falando. Alguns tinham acabado de terminar suas fantasias: nariz de palhaço, perucas brancas, Black Power, Batman Pobre¹¹³, colares de flores de plástico, penduricalhos de ciganas, arcos com orelha de animais feitos de pelúcia, saias de colegial, chuteiras e apito de futebol, entre outros apetrechos todos estavam portando o símbolo do Bloco em suas camisas.

Ouvimos a fala de alguns ritmistas contando o quanto o momento era totalmente novo para o Bloco e especial para todos que estavam ali. O quanto era importante esse espaço e o reconhecimento que essa apresentação podia oferecer que, mesmo com todas as reticências, era o funk que estava num espaço elitizado como aquele. Que nós, os ritmistas, mantivéssemos a calma, pois mesmo com toda tensão do momento, “tudo já foi ensaiado, galera”, “não tem nada de diferente do que a gente faz no CTO”. Demos as

¹¹³ Durante as manifestações de 2013, no Rio de Janeiro, uma figura conhecida do mundo das revistas em quadrinho, encarnou na versão carioca, e ficou conhecido pela mídia como o Batman do Rio, ou Batman do Leblon, como o cita a reportagem da Revista Carta Capital.(ARANDA, 2015). O ritmista, artista e ativista e designer de formação Carlos Medeiros, apresenta outra versão do mesmo personagem: o Batman POBRE. Este também surgiu durante as chamadas Jornadas de Junho de 2013, trazendo uma discussão sobre direito a cidade, através de sua performances nas ruas. Em sua rede social, o facebook Batman POBRE, este parafraseia o quadrinho original com irreverência e sagacidade, se descrevendo como o “Bruce Wayne dos Santos. Ex-milionário. Ex- proprietário de latifúndios subterrâneos. Removido, despejado, desterritorializado. Resta vagar por Rio City.” Sua fantasia é feita a base de sacos de plástico preto. Ele sai vestido apenas com uma sunga de banho, uma pochete, uma capa e os chifres, lutando por outro modelo de cidade e a ampliação da participação popular. É possível acessar um documentário feito por Orlando de Guzman e Mathias Max, sobre esse personagem e o cenário político do país, em <http://ilayafilms.com/portfolio/riobizarro/>

mãos nesse momento, como uma corrente, alguns se abraçavam. Escutávamos aquelas palavras, e mesmo que houvesse um ou outro sorriso nervoso dentre aqueles rostos, cada um com respeito e concentração ouvia em silêncio.

Ainda na mesma formação, alguém reforça o papel de Agatha à frente do Bloco, comandando a batucada. Nessa hora, todos batem palmas e ela agradece o apoio. Logo depois, alguém começa “Apafunkê” e começamos a fazer o grito, sem os instrumentos, mas somente com a voz: tchum thca thca thcum thcuma taram “Apafunkê!!”. Tiramos mais fotos, agora com todo o grupo reunido e fantasiado. Estávamos preparados!

Apesar daquela concentração, ainda ia demorar um pouco até que finalmente subíssemos ao palco. Antes, ainda tiramos foto com Tati Quebra Barraco¹¹⁴, pois “abriríamos” seu show.

A apresentação

Pela fresta entre o corpo de alguém da produção e os limites que demarcavam o quadrado da porta preta que dava acesso ao palco, poderíamos avistar um pouco do público. Era uma quantidade considerável de pessoas, mesmo que a casa não estive com sua capacidade máxima.

Guilherme chega e pede para nos organizarmos. “Vamos entrar por naipes pra ficar organizado”, como disse o mestre, nos relembra. Enfim, fomos anunciados: “Bloco Apafunkê!”.

Subiram os degraus os naipes do tamborim, chocalho e agogô, logo depois, caixa e repique e por último surdo, seguidos pelos Mcs. A mestra, fantasiada com sua saia de tule preta, tinha entrado pulando e rindo, ao lado dos MC’s que apresentavam o Bloco. Ela fazia o movimento com as mãos em consonância com o que tínhamos combinado nos ensaios. A maioria das músicas e dos ritmos eram baseados do funk 1, maculelê, e rap. Toda atenção era dada às mãos da mestra, esticadas contra a luz dos refletores e o fundo escuro daquela forma circular. Elas ziguezagueavam pelo palco mostrando os toques. A única mulher, comandando uma bateria, entre os quatro MC’s.

¹¹⁴ Mc carioca que teve um papel importante na popularização do funk cantado pelas mulheres.

O repertório foi sendo executado e cantado: “Pra sempre favela, Simpático, Rap da Felicidade, Rap das Armas”. “Para Para Para pa para pa pa”. Eu conseguia ver o público se me movimentasse um pouco, pois eu tinha ficado na segunda fileira. Então, podia perceber que alguns dos expectadores mais agitados, cantando em brados as músicas que conheciam, já em outras execuções, era possível ver algumas pessoas ensaiando uns passos tímidos, em outras, meninas dançavam requebrando, indo até o chão.

Pensando a respeito das músicas que foram selecionadas para aquela noite, mestre Carlos disse-me:

“às vezes tem os MC’s que tem necessidade de dar mais uma fala ou outra, que são os caras que estão de frente ali, mas eu, eu vejo o nosso repertório como assumidamente o nosso discurso [...]Você não pode fazer nunca um repertório sem pensar em quem vai ouvir aquilo, pra quem você está falando. Acho que o repertório, nesse sentido, talvez, ele não acerte tanto, dependendo dos lugares que a gente vá. Posso te garantir que 90% das coisas que nós fizemos até agora, hoje, o repertório foi tiro certo. [...] o nosso repertório ele é a necessidade do momento, o que está rolando, a gente acaba sendo repetitivo, não mexendo muito no repertório, porque infelizmente a gente não tem avançado muito, enquanto sociedade, em certas questões, por isso a gente tava sendo repetitivo. Tirando isso, a vontade de estar tocando mais pelo cultural do que qualquer outra coisa, é muito grande, mas a gente ainda tem a necessidade de ficar tocando em muitas feridas que a gente tem enquanto sociedade, pra poder discutir e despertar em outras pessoas também a vontade de estar do nosso lado, partindo para a briga. [...] [Entrevista realizada em 14-12-2015].

Do repertório selecionado para aquela noite, algumas músicas por ele destacadas, tematizavam não só questões comuns à vida nas favelas, mas a suas próprias experiências, que podem despertar outros. Ele continua:

Algumas que são fundamentais... Cara, “tá tudo errado” pra mim é um hino fortíssimo, que o refrão de “Tá tudo errado”, diz muito do que a gente vive né, o tempo todo. “Tá tudo errado” vem a minha vida na minha cabeça [...]Ai quando eu escuto “Tá tudo errado”, e lembro das minhas vivências, dentro das favelas, eu aqui, você ali, o outro vizinho ali, você sem saber se volta pra casa, que tem que trabalhar, é muito louco [...] Você falou das música né? Eu citaria várias, a questão do Bob Run, com o “rap do Silva” que a gente canta e quando canta, canta com o nome do Amarildo, que infelizmente tem milhões de nomes pra se cantar aí [...] Infelizmente a gente vive numa coisa muito, muito frustrante, a cada dia que passa a gente morre um pouco[...].[Entrevista realizada em 14-12-2015].

Assim, houve a construção de uma esfera em que a identidade ligada ao “som de preto e de favelado” ecoasse pelo Circo Voador. Ainda, em meio às músicas, os Mc tocaram em pontos como: a adesão a editais, questão de segurança, o bloco que se sustenta sozinho e “que não deve nada a ninguém”, a proibição dos bailes, a luta da APAFunk e dos direitos dos funkeiros.

Nos inclinando às discussões internas do grupo, o repertório musical escolhido para as apresentações do Bloco configuram-se, do mesmo modo, como um *repertório de ação* (TILLY, 1976). Salientada pela fala dos ritmistas, é a construção desse repertório particular que dá o viés político em meio ao aspecto festivo de um bloco de carnaval. Além da seleção das músicas pensadas como discurso, outro componente importante do “repertório” do Bloco é que através dele o grupo pode manter sua “autonomia”.

A questão da autonomia do Bloco surgiu por conta dessa apresentação. A “autonomia” do Bloco estaria centrada no fato de que este poderia tocar o “repertório que quisesse”, pois não lhe seriam impostas sanções a qualquer manifestação com o microfone. Resultaria, para citar Guilherme, numa lógica de “ocupar os espaços, não ser ocupado por eles”¹¹⁵. Se abrir, a gente vai entrar, eles que se incomodem, porque eles não vão censurar o que vai ser dito, e vai ser falado, o que deve ser falado.”¹¹⁶

As entrevistas revelaram que o principal motivo da perda de “autonomia” está na mudança do repertório, principalmente se este tiver que ser reformulado para se adequar a uma demanda externa, fazendo com que o Bloco perca sua independência. A questão

¹¹⁵ Essa lógica vem das diretrizes formuladas da Associação, principalmente na atividade com as Rodas de Funk. Ele dá o exemplo das Rodas para formular a ideia do Bloco no espaço do Circo Voador: “É isso, você tem que falar as coisas que você tem que falar. E você não vai deixar de falar por causa de ninguém. Ocupar os espaços e não ser ocupado pelos espaços, não era o Palácio que estava ocupando a APAFunk, era a APAFunk que ia ocupar o Palácio. [...] Ai as Rodas de Funk aconteceram em qualquer canto que você possa imaginar. Esse movimento ai ele coincide com a UPP. A UPP estava sendo implementada em novembro de 2008, dia 20 de novembro. Olha isso, os caras sacaneiam. Eles fizeram isso e dia 10 a gente estava fundando a APAFunk, na verdade a APAFunk já existia, só a burocracia que a gente fez dia 10 de janeiro.[...] Quando lança o manifesto funk é cultura, ali já é considerado que ela existe, entendeu?[...] As pessoas inclusive já falavam sobre a APAFunk, só que alguns falavam APAF e outro APAFunk, pra ter funk no nome. [...] Ai aconteceu que coincidiu com a UPP, a primeira apreensão que a UPP fez foi com uma equipe de som, no Santa Marta. Que é muito simbólico, primeira UPP de todas, primeira apreensão, no dia da consciência negra. A gente fez uma Roda de funk lá... A gente fez na Cidade de Deus, que também tava proibido, a gente foi, nos reunimos com as pessoas, organizamos lutas, e tal, e a Roda de Funk foi muito forte”.

¹¹⁶ É interessante notar nesse espaço como essa relação foi negociada. Pois ali a liberdade de expressão também está garantida, de certa forma, pelo espaço privado em que estão e pelos organizadores da festa.

de receber dinheiro é menos problemática e é até encarada de modo aceitável, condicionada ao tipo do evento para o qual é convidado.

Continuando o diálogo com o público através da sua prática artística, sem perder sua essência de Bloco de “luta”, as músicas correspondiam à sequência que estava escrita no *setlist*, fixados aos pés da mestra e dos Mc’s.

A apresentação já ia encaminhando para o seu encerramento. Eu senti isso pelo meu esgotamento físico. Os Mc’s falavam com o público. Markinhos Bota Pra Mexer já tinha cantado sua música, o mc Xacal havia ajudado na condução dos vocais. Os ritmistas tocavam e riam, nas músicas que mais gostavam.

Mc Leonardo anuncia que estamos próximo ao fim, cantando a penúltima música. A tensão já havia diminuído um pouco e os sorrisos apareciam em seu lugar. Até que após a última música, o público falava “Mais um, mais um”. Relembro o quão espantada e emocionada eu fiquei de ver aquilo.

Tocamos mais umas três músicas, as mais conhecidas. Tocamos então a última e para encerrar a apresentação, o “grito”. “Obrigado Circo Voadooooor!” exclamado pelos Mcs, em meio aos outros agradecimentos. “Valeu Bloco APAFunkeeee!” nossas peças rufavam em irrequieta desordem “ta ta ta pum pum...”. “E sem vocês não seria possível”, dizia os Mcs se inclinado para a ponta do palco e olhando para o público “Valeu galera do Circo Voadooooor!”. Mc Leonardo pedia para que o público se juntasse para que pudéssemos tirar um “*selfie*”, uma foto com todo o Bloco e os MCs. Depois da foto, nos retiramos do tablado de madeira, descemos a escada e começamos a rir, nos abraçar e parabenizar.

Considerações artísticas

Pelos comentários gerais, proferidos em conversas informais ou mesmo pelas entrevistas concedidas, esta havia sido considerada por todos com quem conversei a apresentação “mais artística”, em diversos sentidos: estar num local onde se apresentam artistas consagrados, utilizando uma estrutura de som totalmente profissional, com tratamento diferenciado, com pulseira *vip*, direito a acompanhantes, local próprio etc. A irreverência e proposta do Bloco, que toca funk sem a base eletrônica e com uma bateria

de carnaval, é um dos fatores que pode contribuir para a abertura de atuações “mais artísticas”, em virtude de uma demanda do mercado, que o grupo pode ou não decidir aproveitar. Em relação ao evento do Circo, eles decidiram, não sem conflito, que valia a pena.

Por outro lado, tal apresentação foi depois considerada uma das mais “esvaziadas de luta”. No entanto, no tocante à prática artística e à trajetória do Bloco, ela marcou sua segunda temporada. “Você abrir um show, você ter a responsabilidade de entender o que é uma passagem de som, o que é microfonar um instrumento, o que é a gente equalizar. Então assim, foi fenomenal. Entender e se colocar nesse lugar do fazer artístico, né?” me disse Marielle.

A exceção dos Mc’s, a tônica artística do bloco é dada no caráter de aprendizado cotidiano dos seus ritmistas¹¹⁷, nos aspectos que vão sendo gradativamente ensinados e que surgem ao longo da temporada.

Primeiro, a aprendizagem do instrumento; entender e se situar na “batucada”, contribuindo com ela. Por exemplo, tocar dois instrumentos e ser coringa quando houver desfalque em uma apresentação, ou mesmo parar de tocar quando a execução estiver errada, a fim de não comprometer a execução dos outros ritmistas.

Em relação ao coletivo, essa aprendizagem é dada através do comprometimento e compartilhamento de afazeres, bem como o reconhecimento dos ritmistas com os signos mobilizados pelo grupo. Por exemplo, se há algum ensaio aberto, preocupar-se com deixar o estandarte a vista ou colocar a faixa na frente do CTO; usar adereços e a blusa correta solicitada com a devida apresentação, ações que contribuem à criação de uma identidade também visual que o Bloco pretende passar ao público, numa crescente significação desses elementos por parte dos ritmistas.

Por outro lado, tais aspectos ganharam luz quando houve a apresentação no Circo Voador. Nesse momento, tudo que foi *experenciado* cotidianamente ganha novo olhar. A responsabilidade com horários, o acerto do timbre da pele dos tambores, a

¹¹⁷ No bloco, com exceção dos Mc’s, não há nenhum músico de formação. Na temporada de 2014, somente Alexandre – psicólogo de formação - tinha uma banda de rock e punk que tocava em bares eventualmente. Na temporada de 2015 também não há nenhum músico ou artista de formação. Contudo, no ramo artístico musical, contam com a presença do DJ Pajé – museólogo de formação -, participante do Bloco Planta Na Mente e responsável pela discotecagem na festa Labirinto; Florence, baterista na banda de rock Anemoan, e Patrício, que é engenheiro de formação, mas toca em bares regularmente, com sua banda de rock.

equalização dos sons, a atenção a bateria como um todo, ao seu naipe, a condução do ritmo, a identidade visual do grupo, todos esses elementos foram mobilizados pelos ritmistas que ali estavam encaixados na qualidade de profissionais, legitimados por todo o processo de estar se apresentando naquele local, experiência que o Bloco ainda não tinha passado.

Repertório

Discorrer sobre essa apresentação do Bloco remete-nos diretamente aos elementos pensados e exibidos em público. Eles dizem repeito à voz, à fala e ao poder de comunicação. Pelo que pude perceber pelas conversas e entrevistas, uma das estratégias mais fortes de comunicação do Bloco APAFunk é o repertório. Ele é o comunicador principal da mensagem dada. A escolha e diversidade de ritmos e músicas contribuem para definir tanto o perfil do Bloco para o espectador, quanto o que se quer representar. E por representar um grupo, a questão do repertório não é uma questão isenta de conflitos.

A seleção musical do Bloco toma as premissas do funk mais politizado, sem palavrões ou de letras que falem em armas ou em narcóticos. Porém, as interlocuções apontam a dificuldade do Bloco, olhando o terreno da criação performática, de chegar a um público mais jovem, acostumado a multiplicidade desses estilos, de funks das mais diversas vertentes: seja ostentação, putaria, proibidão, melody, charme, etc. Talvez estes estilos não estejam tão próximos a *playlist* executada no Bloco, à exceção de alguns funks que fizeram mais sucesso¹¹⁸, demonstrando uma carência de uma maior diversidade de músicas.

“E eu gosto das pessoas que tão ali... Se você for perguntar pras pessoas que estão ali, as que curtem funk, rola até certo constrangimento, da pessoa começar a cantar um funk desse – proibidão- que eu sinto que ela não se sente segura . [...] Porque quando ele [Mc Leonardo] canta ele entra num tom muito de “Ah”, de uma coisa divertida que não é pra se levar a sério. E aí se conta muito mais do que entender que esse é um funk possível; [...] Esse é um debate, por exemplo, que eu acho que o Bloco tem que ter. [...] E a gente pode escolher estar com esse funk dos anos 90, mas a gente não pode escolher a possibilidade de manter esse debate, que é importante; de por quê que a gente

¹¹⁸ Músicas como “Rap das Armas”, de Mc Junior e Leonardo, que foram trilha do filme de José Padilha, *Tropa de Elite*. “Som de Preto”, de Amilcka e Chocolate, ou mesmo o samba.

está escolhendo um e não está escolhendo outro. Esse debate eu acho que a gente tem que ter e isso eu sinto que o Bloco faz pouco.[...]”¹¹⁹

As soluções apresentadas pelos ritmistas que se mostram mais entusiasmados com uma renovação do repertório, seria dada pela inclusão de músicas mais ousadas, que consigam trazer múltiplas criações, conversando com uma diversidade maior de temas, com uma pluralidade maior de público, como por exemplo, uma ampliação no repertório com músicas cantadas por mulheres.

Música para mulheres cantarem

Mc Leonardo capitaneia o microfone e há críticas sobre isso. Como está sempre presente em apresentações e representando a associação, como MC e artista, uma de suas opiniões é que as músicas têm que ser bem cantadas, com boa execução vocal, propagação de volume, resistência na voz, tom e sintonia com a bateria.

Uma das discussões mais acaloradas, no tocante ao repertório, é um espaço na *playlist* do Bloco que contenha mais músicas cantadas e interpretadas por mulheres, representando não só as mulheres do Bloco como suas visões sobre feminismo. A opção de cantar, por exemplo, “a porra da buceta é minha” de Walesca Popozuda, não é uma opção que agrade o Mc Leonardo, nem seu irmão. Mc Leonardo diz não se sentir a vontade de cantar músicas dessa temática, muito menos com essa letra, pelo fato de ser homem. E porque não se sentiria bem, pois no seu cantar “tem que ter verdade”. “Não dá”, ele dizia ¹²⁰.

A construção e inovação dos componentes musicais trazem à tona aspectos da configuração de forças e suas assimetrias internas. Revelam as dificuldades de uma renovação no repertório, que pode ser barrada a partir de uma figura central, que centraliza e legitima as atividades do Bloco; assim como rejeição ou rebaixamento das opiniões de membros que não estão ligados às figuras centrais.

¹¹⁹ Aqui se decidiu manter o anonimato do interlocutor.

¹²⁰ A sugestão apontada pelo Coletivo de Mulheres para que seu espaço fosse efetivado seria a realização de treinamento musical contínuo, a outra opção seria convidar Mc Mulheres para fazer parte do corpo de profissionais da APAFunk, e por conseguinte, ensaiando com o Bloco. Mesmo entrando em contato com algumas delas, como algumas ritmista fizeram, com a Mc Babaloo, - por exemplo- é sabido que muitas possuem uma rotina de vida dupla (LOPES, 2011) ou moram longe do Centro da cidade, dificultando seu descolamento.

“[...] Uma vez eu coloquei lá né, “ah, as pessoas do Bloco tinham que se desafiar a cantar” e isso não é trabalhado, em nenhum momento é trabalhado, eu acho que o coletivo perde. Que eu acho que ali tem cantores, mulheres, que chegam lá e que tem o maior potencial, que poderiam largar o instrumento e ir para o microfone, uma ou duas músicas e depois voltava, mas isso não é ensaiado, mas isso não é trabalhado, aí quando você vai construir o repertório isso não aparece. Essa é uma crítica que se coloca, a gente faz, bota debate, mas aí não vai, fica incompleto [...] tem um puta potencial pra várias coisas, mas não caminha.[...]”¹²¹

Na apresentação do Circo Voador não houve a execução dessas músicas, que contemplassem, mesmo que por um pequeno momento, o olhar feminino dentro do Bloco, escolhido pelas mulheres.

Contudo, dentre todos os elementos escolhidos para esta apresentação, notamos uma contribuição interessante à participação feminina dentro do Bloco, aspecto que ainda encontra dificuldade para sua exposição pública. Primeiro, a visibilidade dada à presença de uma mulher como regente¹²² de bateria entre os Mc's, que eram todos homens. Segundo, de ter tido naquele espaço uma oportunidade de treinamento artístico, com a tônica de apresentação profissional.

É importante notar que uma criação artística quando vai à rua encontra um cenário imprevisível, onde os artistas não conseguem prever as inúmeras reações que o público pode ter. Há também os pequenos momentos de ativismos que um artista – nesse caso o Bloco – como uma figura pública, pode suscitar. Agatha, a mestra, em bate papo de ritmistas, contou-nos que, depois de sair do palco, uma mulher desconhecida tinha abordado-a, pegado na sua mão e dito algo como: “Você não sabe o quanto é importante você está aí na frente. Eu me senti muito representada”. Ela narrou-nos isso cheia de orgulho do protagonismo feminino, dessa intersecção entre a política¹²³ e a prática artística,¹²⁴ na qual ela era a personagem principal e das possibilidades de sua presença ter um significado para o qual ela não havia se dado conta antes.

¹²¹ Aqui se decidiu manter o anonimato do interlocutor.

¹²² No tocante a participação feminina, duas mulheres ritmistas, puderam, através de trocas e da ousadia das mesmas, romper com a timidez, ficar a frente da bateria e ir aprendendo o que é ser mestre: entender de tempo e sintonias, marcações, sons e ordem. São as “mestras” que brotaram do Bloco: Agatha e Luyara. Esta é uma das ritmistas mais novas do Bloco.

¹²³ “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis tempos. (RANCIÈRE:2005:17)

¹²⁴ “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de invisibilidade.” (RANCIÈRE:2005:17)



Fonte: Arquivo pessoal. Mídia do grupo. Camarim. 2015.



Fonte: Carvalho, Renata. O palco e o público. 2015.

3.3 “TODA INTERVENÇÃO É UMA APOSTA:” o desfile na Carioca.

Um bloco não oficial

O período de carnaval na cidade do Rio de Janeiro é de intensa e conhecida agitação. Distante das arquibancadas da Praça da Apoteose, onde ocorrem os desfiles das escolas de sambas dos grupos de acesso e especial, diversas regiões da cidade são tomadas pelo carnaval de rua. No ano de 2015, foram mais de quatrocentos blocos¹²⁵. Porém, além da lista oficial, publicizada pelos diversos meios de comunicação, há alguns blocos que, mesmo listados e conhecidos pelo público local, figuram nestas listas como atrações não oficiais. Nesta condição se inclui o Bloco APAFunk.

Para que os blocos possam desfilar no “carnaval de rua” do Rio de Janeiro é necessário seguir as diretrizes do decreto nº 37219, assinado pelo Prefeito Eduardo Paes, em 3 de junho de 2013. Este decreto “dispõe sobre a autorização de ações promocionais nos logradouros públicos” no período do carnaval, sujeitando tal realização a “critérios de conveniência e oportunidade para sua autorização”. Os critérios para a “concessão do Alvará de Autorização Transitória para eventos ou ações promocionais nos logradouros públicos” na cidade compete à “Secretaria Municipal da Ordem Pública - SEOP, condicionada à prévia manifestação a RIOTUR”.¹²⁶

Foi nos bate-papos de ritmista que tive conhecimento dessas diretrizes. Foi ainda nesse mesmo fórum que o discurso crítico do Bloco se construía a partir do não reconhecimento da legitimidade da RIOTUR para autorizar ou não a realização de eventos nos espaços públicos. Para o Bloco a rua é direito de todos.

¹²⁵ Dados disponíveis em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2015/noticia/2015/01/veja-lista-com-data-e-hora-de-desfile-dos-blocos-de-rua-do-rio-em-2015.html>.

¹²⁶ Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A. – sociedade de economia mista, é o órgão executivo da Secretaria Especial de Turismo e tem por objeto a implementação da política de turismo do Município do Rio de Janeiro, formulada pela Secretaria, em consonância com as diretrizes e os programas ditados pela Administração Municipal. Informações fornecidas pelo site da Empresa. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/riotur/conheca-a-secretaria>. A lei pode ser conferida em <https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2013/3722/37219/decreto-n-37219-2013-dispoe-sobre-autorizacao-para-realizacao-de-aco-es-promocionais-nos-logradouros-publicos-no-periodo-de-realizacao-das-atividades-de-carnaval-de-rua-na-cidade-do-rio-de-janeiro-e-da-outras-providencias>

Um vídeo realizado pelo coletivo Linhas de Fuga¹²⁷ foi colocado na internet pelo Multidão Web. Nele estão presentes Guilherme e o Mc Leonardo falando sobre carnaval, política e ocupação dos espaços públicos. Representando o coletivo, Guilherme responde à mídia o que já havia falado ao grupo:

“O carnaval do Bloco, do nosso Bloco, e de outros tantos blocos eles não são feitos direcionados para turistas. Se o turista vier, muito legal, será acolhido, mas é um carnaval feito para as pessoas que vivem na cidade. [...] O primeiro sintoma que tem uma visão deturpada da política sobre o carnaval está aí: quem é a autoridade que vai cuidar da coisa. A segunda visão deturpada é o fato da RIOTUR se colocar no poder de dizer quem vai fazer e quem não vai, o poder de autorizar ou de proibir o desfile de carnaval. A RIOTUR não tem esse poder. Na Constituição Federal, no artigo 5º, inciso XVI, fala que qualquer pessoa pode se reunir com outras pessoas, então eu não tenho porque ir na RIOTUR pra pedir autorização pra sair no carnaval, se a Constituição Federal já me dá esse direito. Então, não reconhecemos o poder que a RIOTUR tem de proibir um determinado bloco de ir pra rua ou não.”

O espaço é público, “a rua é pública” e o Bloco não reconhece, principalmente no carnaval, o poder dado à Secretaria de Turismo para autorizar ou não que um bloco desfile. A exemplo disso cito um trecho de uma entrevistas que fiz com Guilherme,

“A gente não faz autorizado né, uma coisa que eu sempre falo lá, a gente nunca tem autorização, e a gente também não reconhece o poder que eles teriam para autorizar ou proibir qualquer coisa, a gente não reconhece isso, então a gente simplesmente vai para a ação. Inclusive toda a preparação para o desfile é a mesma preparação que a gente tinha para a Roda de Funk entendeu, que era avisar Batalhão, avisar a Prefeitura e realizar a ação e se vier alguém pra tentar proibir falar que não, que foi avisado, mostrar os protocolos e aviso, a documentação registrada etc, PA PA PA. Então, a gente vai pra o território para fortalecer uma luta”. [Entrevista realizada em 13-09-2015].

Ao negar a legitimidade conferida à RIOTUR para a oficialização dos blocos de rua, a tática do Bloco APAFunk centra-se em algumas forma de organização e articulação, visando seu objetivo de “ocupar os espaços públicos com funk”. (DE CERTAU, 2008)

A primeira dessas articulações trata-se da confecção de um ofício. Este instrumento é feito a pedido da APAFunk, e é geralmente apresentado aos órgãos administrativos ou qualquer autoridade pública que gerencia o espaço em que será realizada a performance política, quando apenas o diálogo não é suficiente.

¹²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xqwIXxCCUgM>

A composição deste – até o presente momento- é realizada pela Comissão de Defesa dos Direitos Humanos e Cidadania da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, viabilizada por um membro dessa comissão e também ritmista do Bloco, Marielle¹²⁸. Já o conteúdo do mesmo alicerça a manifestação política e cultural feita pelo Bloco no artigo 5º, inciso IX e XVI da constituição brasileira. E, no caso da apresentação na Carioca, foi endereçado ao Ilmo. Sr. Luiz Claudio Gonçalves Vasques, Subprefeito do Centro e Centro Histórico, da cidade do Rio de Janeiro.

As articulações com as esferas públicas, com agentes locais são feitas previamente, antes de se partir para a ação de rua. Toda a movimentação visa assim “fortalecer uma luta”, com o fim de deslocar-se a um local e ocupar espaço (SCHECHNER, 2012)¹²⁹.

Como me expõe Marielle, era também uma forma de deixar tudo nos conformes, garantindo a realização do evento. Citando-me o exemplo de uma Roda de Funk realizada na Praça XV, o ofício era um instrumento necessário para que o evento acontecesse na legalidade. “Se a gente precisasse de luz, a gente não ia puxar um fio e fazer a coisa ilegal”, logo, se direcionariam aos órgãos responsáveis e fariam os trâmites “corretamente” até que o som estivesse devidamente pronto para sua utilização.

Quando pergunto se já tinha ocorrido algum problema, alguma falha na comunicação que impossibilitasse a realização de alguma apresentação da Associação ou mesmo do Bloco, Marielle me responde que não. Discorrendo sobre a atividade que realiza no Bloco, com a confecção dos ofícios e a articulação com o agente local, ela traz à tona a possibilidade de treinar outras pessoas para que aprendam os trâmites envolvidos e possam ser socializados na mesma atividade, no mesmo “papel” que ela tem, retomando o argumento do caráter pedagógico suscitado no coletivo.

Tal movimento de organização denota muitas “pontes” construídas: primeiro, com os movimentos que ajudavam na realização do ofício, e que também tem por pauta a

¹²⁸ Anteriormente, a realização deste ofício era também compartilhada com Guilherme, que fora membro da mesma Comissão. Essa atitude começa, me relata Marielle, numa orientação da Comissão, de não só “receber denúncia”, mas na construção de uma comissão de direitos humanos mais proativa.[...] nesse sentido a gente precisa acompanhar, mediar os conflitos, ninguém nunca pediu pra gente ir para os espaços mediar, a gente ia, sabia dessa função e quis. [...] Tinha acesso a legislação, a informação, enfim, tinha o crachá, então...”.Para melhor implementação dessa “instrumentalização”, o seu início contou com a ajuda do Coletivo Direito Pra Quem, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, coletivo ao qual Guilherme também participava.

¹²⁹ Tomar a rua como palco é apontar também para a improvisação nas performances políticas. (RAPOSO, 2014).

discussão de direitos de acesso à cidade. Segundo, com os agentes locais, no entendimento da dinâmica onde o ato se daria; e por último e não menos importante, com as autoridades públicas, com suas restrições e trâmites burocráticos.

Esta seria a tática utilizada para a realização do Desfile na Carioca, e seria novamente acessada, caso os membros do Bloco encontrassem um cenário difícil à realização plena de sua apresentação. A última conversa antes do desfile foi incisiva no tocante às instruções e preparações para o mesmo.

Estávamos reunidos no CTO para as últimas informações: que horas seria a concentração, como pegaríamos as peças, quem articularia com o carro de som e iria esperá-los na Carioca e, principalmente, o que fazer se alguma coisa acontecesse, em relação a um possível confronto com a polícia. A atmosfera de preocupação que antecedia aquela apresentação era principalmente porque o Bloco não tinha recebido autorização para desfilar¹³⁰. De todas as maneiras, estávamos sob aviso de que algum imprevisto poderia acontecer durante nossa apresentação. Acima de tudo, a recomendação era que ficássemos atentos. Ritmista focado no regente; regente focado na batucada e atento à coordenação; “coordenação focada na função de diálogo com o Bloco, com a autoridade pública”. E mais: cuidado com os instrumentos, cuidado com o naipe, “atenção para não dispersar” e “caso aconteça algum conflito, se reportem à coordenação”.

Se o ofício era um instrumento de viabilização da ocupação, que dizia muito sobre o Bloco nas suas formas de pensar sua relação com a cidade e suas diversas esferas (CORDEIRO, 2010); outra ferramenta que denotava o lugar do Bloco como participante de uma *rede* múltipla de dinamizadores da vida cultural e política da cidade foi a construção de uma rede de apoio externa.

Tal rede, contava com o apoio de pessoas¹³¹ da área da assessoria jurídica e dos direitos humanos que estariam à paisana no local, bem como os midiativistas, que fariam o registro fotográfico e alguns vídeos. Foi mobilizada também uma rede com os contatos

¹³⁰ Dizia Marielle, em entrevista ““a gente não teve autorização, a gente comunicou. Comunicou a região administrativa, que é aquela prefeitura da Zona Norte aqui, fica aqui no Centro.[...] A gente foi, eles negaram e a gente comunicou[...] ai partiu pra negociação pra garantir que o bloco saísse”.

¹³¹ Pertencentes a outros coletivos que já mantinham vínculos com o Bloco, como o Meu Rio, Mídia Ninja, e outros membros pertencentes a Comissão de Direitos Humanos da ALERJ.

dos amigos dos ritmistas, que pudessem lhes informar se algum conflito rompesse no cenário, pois estes estariam tocando.

Qualquer que fosse o conflito, a instrução era que nos reportássemos a algum dos membros da coordenação, Lidiane ou Guilherme, pois estes seriam os interlocutores no caso de alguma situação crítica. E, frente a algum imprevisto, a instrução era: “gente, independente de qualquer coisa continuem batucando. A batucada é a resistência”, reafirmava Guilherme.

“O clima do local”

Chegado o dia. Centro do Rio de Janeiro, Largo da Carioca. O combinado era chegarmos às 17:00 horas para aprontarmos tudo: colocar o microfone em algumas peças, esperar o trio elétrico que fora contratado e “sentir o clima” da Carioca.

Eu cheguei por volta das cinco e meia da tarde. Minutos depois encontro o primeiro ritmista, meu parceiro de naipe. Eu e ele esperamos um pouco mais e em cerca de dez minutos outros ritmistas, com a mesma blusa “laranjinha” da temporada e com adereços carnavalescos, apareceram no local.

Começamos a nos aglomerar próximo a uma banca de jornal. Pessoas nos olhavam com curiosidade. Passado um pouco mais de tempo avisto Guilherme, Lidiane e o mestre. Eles nos avisam que a Kombi com os instrumentos já está chegando, pois novamente havia o problema de onde estacionar. Poucos minutos se passam e a Kombi aparece. Gabriel avisa-nos que não encontrou lugar para deixá-la, que era melhor descarregarmos ali mesmo e depois encontrar um local para deixar o veículo. Assim, cada ritmista ajuda a tirar os instrumentos da Kombi, colocando-os no chão. Fazemos a contagem dos ritmistas confirmados para o desfile e de suas respectivas peças. É quando avisto o trio chegando.

A estrutura de som do caminhão parecia comportar dez caixas de som empilhadas, de duas em duas, se contássemos pelos quadrados grandes e pretos da sua fachada, enquadradas por uma estrutura de ferro alaranjada. Vejo uma escada pequena e estreita usada para o acesso à parte superior, onde ficariam os MC’s e, do outro lado, a cabine do motorista.

O trio estacionou próximo a rua da Carioca, junto ao Convento de Santo Antônio. À medida que os ritmistas iam chegando, alguns arrumavam a faixa preta escrita com letras amarelas garrafais “Bloco APAFunk”, prendendo-a à estrutura do trio e acertando os últimos detalhes do som. Um camburão da polícia civil também chega. Eles estacionam bem na calçada onde o trio elétrico havia parado. Naquele momento, Lidiane, Guilherme e o mestre tomam a iniciativa e pedem para que os outros ritmistas se aglomerem em outro local enquanto vão conversar com alguns policiais. Percebo depois que Marielle também estava entre eles.

Aos poucos íamos nos direcionando para uma sombra, poucos metros depois da banca de jornal. Carregávamos conosco os instrumentos, que empilhamos à espera de uma definição. Enquanto alguns iam reabastecer o estoque de cigarro, comer alguma coisa, pegar um sorvete ou alguma bebida, eu percebia que os coordenadores e o mestre ainda dialogavam com alguns policiais. Os policiais que haviam saído do camburão para falar com os coordenadores se retiraram após alguns minutos do local, retornando novamente ao camburão. Os coordenadores ainda permaneceram lá por um tempo, próximos ao trio. O camburão só se retiraria mais tarde, depois de começada a apresentação.

Quando os coordenadores se aproximam de onde estávamos aglomerados, perguntamos o que aconteceu no diálogo travado com os policiais. Guilherme disse que não tinha sido nada tão alarmante, que eles haviam perguntando o que era aquilo, a finalidade do trio, o que iria acontecer ali, por quanto tempo etc.

Supostamente resolvida a situação, os últimos detalhes começavam ser acertados. Os ritmistas, trajados com motivos carnavalescos, começavam a se perfilar de acordo com as marcações do mestre. Eram três linhas, que seguiam numa extensão de acordo com a largura do trio.

Pecas devidamente posicionadas, marcando o lugar de cada ritmista, retiramo-nos mais uma vez, para uma última volta descomprometida. Dizia o mestre: “Galera, se quiser ir ao banheiro, beber uma água, a hora é essa, que já já o couro vai comer”. Dali a pouco somos chamados. Repassamos à mão todos os toques que foram aprendidos, tiramos as últimas dúvidas referentes aos sinais feitos pelo mestre, aos ritmos, tempos e compassos. Ainda em roda, cada ritmista, se apinhando um ao lado um do outro, estica um de seus braços, direcionando sua mão para o centro. Um seguido do outro faz o mesmo movimento e põe sua mão em cima da mão de outro ritmista, “um, dois, três!”,

mãos embaladas sobem e descem a um mesmo ritmo: Tchum tcha tcha tchum tchum tcha, Apafunkê!”.

O começo da ultima apresentação da temporada

Sigo para minha posição. Ajeito corretamente meu talabarte azul, olho se a baqueta não tem nenhuma ponta de madeira assimétrica que possa perfurar minha mão. Viro-me e vejo os outros ritmistas, eles estão fazendo o mesmo. Finalizado os últimos preparativos, já entraríamos. O mestre dava uma última olhada para os lados, procurando observar as pessoas que estavam chegando: alguns acenavam para os ritmistas, num claro sinal de que os conheciam, outras pegavam ou distribuía água, e desejavam boa sorte.

Mc’s na parte superior do trio, depois do “alô, alô som!” anunciam: o “ Desfile de Carnaval do Bloco APAFunkê!”. Eu me inclino um pouco para frente a fim de vê-los no alto, mas a faixa me impede. No chão, o mestre levanta as mãos e as cruza em x, sinal de que começaremos a batucada. A mão dele conta um, dois, três e depois os dedos se esticam. “Tchum tcha tcha thcum tcha, Apafunkê!” Começa. A bateria tocando a toda potência. Passada as primeiras batidas sentimos a tensão, pois os ritmos são executados de forma acelerada. Atento, o mestre faz o sinal com as mãos requisitando-nos que conduzíssemos a velocidade do toque de acordo com a voz.

O funk 1 está repetidamente sendo tocado, intercalando com o pancadão para os surdos e maculelê para todos outros naipes. À medida que o sol vai se pondo mais pessoas vão chegando. Percebo as pessoas no trânsito de ir e vir, saídas do metrô da Carioca, dos ônibus, se encontrando no meio da praça. Aos poucos vejo vultos de mais pessoas chegando e avisto ao longe meus convidados. Eles eram o termômetro que me possibilitava perceber se a apresentação estava boa, se as pessoas estavam “curtindo”.

O público é um ponto importante de consideração nesse tripé da ocupação, entre lugar-Bloco-repertório. Ressalto duas considerações nesse sentindo. Algumas pessoas do coletivo dizem que é necessário pensar o repertório de acordo com o local aonde se apresentará, olhando seu público alvo. Contrariamente a essa ponderação, há os que dizem que não é preciso lançar um olhar para o público, mas fortalecer um repertório que transpareça as causas apoiadas e o argumento discursivo da reivindicação. Acima

de tudo há uma possibilidade de encontro do som, almejando uma produção de efeitos reais por meio de causas simbólicas (SCHECHNER,2012)¹³².

Pela importância do evento na construção da agenda do Bloco, por ser o único evento fixo, percebia-se a ocupação era uma intervenção artística, cultural e política nas dinâmicas daquele espaço mas também, nas palavras de Antonio, era uma “aposta”. Tal aposta parecer versar sobre as possibilidades da eficácia dessa performance (DI GIOVANNI, 2007)¹³³.

De repente o grupo começa a tocar “pa param pa para pam param pam, Favelaaaa!” nesse momento, todos fazem uma coreografia. Ficamos de lado e colocamos um braço com a baqueta pra frente “Tudo que a favela me ensinou...” segue o Mc Leonardo. Eu via as pessoas imitando os mesmo movimentos e cantado. Alguns mendigos aproximavam-se e faziam um esquete desajeitado e alegre, dançando em frente à bateria. O mestre, por vezes, deixava a bateria tocando, fazendo sinal para continuarmos e se colocava próximo do público, mostrando alguns passos básicos de dança ou dançando como eles.

Que é a primeira galera que chega, e ficou muita gente curtindo o Bloco né, lá né.. Essa estratégia de pegar a galera saindo do trabalho, numa sexta-feira e botar um funk lá. Então, pega essa geração que curtiu esse funk, no final dos anos 80 e 90, essa galera se mantém ali, que hoje está com, entre 30 e 40 anos, você pega essa galera saindo, parte dessa galera saindo ali do trabalho e a galera já fica. Está atingindo também essa galera que curte funk. Acho que a Carioca é a única atividade que a gente tem, que a gente faz, e ela talvez seja a atividade mais pura, de a gente fazer entre outras poucas, por não fazer outras atividades, é a atividade mais marcante que a gente tem nesse sentido, de levar o funk pra rua mesmo, da maneira que a gente quer. [Entrevista com Durão, realizada em 13-11-2015]

Os Mcs, em cima do trio, entre uma música e outra paravam e falavam: “Toda a galera que tá aqui começou do zero!”, “Nós estamos aqui pra ocupar com o funk!”, “Ninguém

¹³² Explorando a vivência performativa de ocupação dos espaços da rua como forma de visibilidade na sociedade contemporânea, compartilhamos aqui uma noção possível dessa exposição em espaço aberto: se trata da memorização dos espaços de discussão sobre a gerência e o governo da cidade como feito outrora nas praça públicas gregas, aqui, olhando a criação de novos significados, possibilitada pelo fazer artístico (Cf. RAPOSO, 2014). Indo além, Raposo (2014) adiciona a essa associação as noções de Rancière (2010) argumentando que a praça ocupada “é agora habitada por aqueles que se querem tornar espectadores emancipados [...] do teatro político” (Idem, 2014:102). Nossa noção se aproxima das considerações de Taylor, sobre a performance política *plantón* no México. Afirma a autora que o espectador não é nem a massa estupefata das consideração de Bretch, nem o espectador emancipado de Rancière, “o espectador político é, então, uma força ou mesmo a força com a qual se deve contar” (TAYLOR, 2013b:146).

¹³³ Dawsey (2012) inclui o estudo de Di Giovanni também sob as lentes da antropologia das formas expressivas.

precisou de edital para estar aqui”, “Tá acontecendo proibição nos bailes funk, tão queimando equipamento de som, prendendo a galera, dando toque de recolher”, “Cadê o Amarildo?”, “Pela libertação de Rafael Braga¹³⁴”.

O repertório ia sendo paulatinamente executado: Simpático, Rap da Felicidade, Rap das Armas. Estávamos na “função”, isso quer dizer, tocando. Por vezes, o mestre fazia algum gracejo com a bateria. Ele olhava para cima e sabia exatamente o que seria necessário para não haver uma quebra do ritmo que se estava executando: às vezes ele cruzava os braços, em uma mão o punho estava fechado, representando os surdos, e no outro uma mão fazendo um dois, representando as caixas e agogô. Com esse sinal, só os naipes citados permaneciam tocando, enquanto os outros paravam.

O volume do som era importante, pois escutávamos também o que os Mc’s estavam cantando. Como ritmista, havia músicas que eu gostava mais que outras, em algumas eu sabia a letra, noutras a batida me animava mais. Lembro um momento; eu estava tocando, totalmente imersa, quase “no transe” – como se referiu um colega quando o expliquei sobre minha pesquisa – e começo a escutar a letra do rap cantado naquele momento. Eu não sabia nem letra, nem música, muito menos o compositor ou o intérprete. Recordo claramente de, naquele momento, olhar para o lado e ver um dos colegas do repique cantando com um tremendo êxtase. Por um instante, ele para de tocar e fica apenas cantando, movimentando os ombros e os braços com suas baquetas suspensas. Escuto a letra e vejo quão forte ela é. Trata-se da música “Negro Drama”, da banda Racionais Mc’s¹³⁵. Lembro um trecho que dizia: “Me ver pobre, preso ou morto, já é cultural”. Eu me arrepiei muito ao ver o êxtase do ritmista e de algumas pessoas do público que acompanhavam cada estrofe. Percebi ali, na socialização do ritmo trabalhado pela associação, o quanto se credita àquela forma de comunicação um poder de mobilização, de protesto e também de festividade¹³⁶.

¹³⁴ De acordo com a Revista Carta Capital, Rafael Braga, morador de rua, negro, foi o único manifestante dos Protestos de 2013, condenado. A sentença dada foi de cinco anos em regime semiaberto. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/revista/830/o-bode-na-cela-5910.html>

¹³⁵ A letra trata basicamente das injustiças, disparidades e dificuldades de ser negro no país e de viver na favela.

¹³⁶ Na teoria de atos da fala a linguagem é uma forma de ação. Austin (1965) distingue dois tipos de enunciado: os constativos e performativos. O segundo, alvo de nosso interesse, “são enunciados que, quando proferidos na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, na forma afirmativa e na voz ativa, realizam uma ação. [...] Nesse sentido dizer algo é fazer algo” (SILVA, 2005). Dessa maneira, tanto as músicas dizem algo, como o Mc que as canta também.

“Em todo entretenimento há alguma eficácia”

Vendo a ocupação realizada no espaço público feita pelo Bloco, encarando-a como performance¹³⁷, percebemos que estas “funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade” (TAYLOR, 2013:9).

Taylor (Op. cit.) afirma que o termo performance é amplo e difícil encaixá-lo em uma definição fechada. Abrange “práticas incorporadas”, “conhecimento corporificado”, “teatralidade”- como coisa construída, “luta por eficácia, não autenticidade”, divergindo de espetáculo-, “intervenção”, “ação”. Dessa maneira, leva-se em conta o que a “performance faz”. Se “em todo entretenimento há alguma eficácia, e em todo ritual há algum teatro” (HIKIJ apud SCHECHNER, 2005:160), entendemos que o Bloco está aí inserido, pois ele congrega numa mesma existência, uma forma cultural e artística como fonte de engajamentos políticos¹³⁸.

Os ingredientes misturam-se quando do seu encontro com a rua, compondo a performance política do Bloco.

Mas acho que quando a gente tá melhor ensaiado, melhor trabalhado, tanto na voz como no Bloco, as nossas intervenções são muito boas e bem compreendidas, é um pouco do que a gente colocou no início, eu acho que o repertório ele diz muito sobre a nossa intervenção. Se a gente levar um repertório mais irreverente, vão entender o Bloco como uma intervenção mais irreverente, se a gente coloca algumas músicas mais politizadas, acho que traz alguma reflexão, algum debate, essa é a nossa intervenção. [...] Mas a gente tem que precisar mais o nosso repertório, tanto na questão da mulher, como na questão do favelado, e do trabalhador e da trabalhadora. [Entrevista com Durão, realizada em 13-11-2015]

Olhando as discussões internas do Bloco, no tocante aos componentes pensados para essa apresentação, a fala acima nos traz uma perspectiva significativa. Trata-se de deixar mais claro o conteúdo da pauta política e reivindicativa do Bloco em suas apresentações.

¹³⁷ “A ‘performance’[...]é um “amplo espectro” de atividades que vão desde o ritual e o play, (em todas as suas variedades desconcertantes e de difícil definição) até formas populares de entretenimento, festas, atividades da vida diária, os negócios, a medicina e os gêneros estéticos do teatro, da dança e da música. Não se tratava de afirmar que tudo nessas atividades é performativo, mas de dizer que cada uma delas têm qualidades que poderiam ser efetivamente analisadas e entendidas “como” performance”. (SCHECHNER, 2013:24)

¹³⁸ “O obscurecimento de fronteiras faz parte, teórica e politicamente, da eficácia da performance.”(TAYLOR, 2013:11).

Participante da organização do Bloco, um de meus interlocutores reflete as ambiguidades que permeiam a *forma-ação* do coletivo: “Eu só acho que a gente ainda não tem uma consciência do que exatamente a gente tá fazendo”, Somam-se a isso outras considerações.

O repertório [...] eu acho que é uma das[maneiras] principais [...] a gente pode fazer uma postagem do bloco, não sei se vai ter o mesmo alcance. Eu acho que o repertório orienta, mas... [...] é chamar atenção para que as pessoas venham atrás, enfim, passem a buscar sobre o que está acontecendo. Agora, eu acho que é falho.. Pensando agora, só se a pessoa passar, olhar e for procurar, ou se a pessoa ficar um pouco pra participar das músicas, acompanhar as músicas. Mas eu acho que, a gente não entrega um panfleto, ontem, não sei se você viu, no final, eu peguei o microfone [...] acho que tem buracos... Tem buracos, entendeu. [Entrevista com Marielle, realizada em 09-12-2015].

Dessa maneira, como pontuou Marielle, a mensagem política e os propósitos do Bloco devem ficar mais claros ao serem passados ao público. Em bate-papos de ritmistas foram citadas algumas soluções possíveis: a entrega de panfletos, a fixação de banner ou faixas quando a ocupação for parada, ou mesmo um discurso mais assertivo dos Mc's - esmiuçando um pouco mais a história, causas e porquês de tais instrumentos da Associação, e as causas políticas que reivindicam e apoiam. Surgem possibilidades:

Uma coisa que a gente podia investir mais, pra ficar mais claro, era isso; a possibilidade de qualquer um se tornar ritmistas, a gente tem poucas pessoas de favela sendo ritmistas [...] Eu acho que a gente propor atividades nossas é uma maneira também da gente marcar território. [...] Se a gente passa a bancar e propor as nossas atividades a gente já marca um lugar, então, quem for já sabe que tem uma coisa pensada, que o bloco não foi um apêndice na atividade de alguém [...] mas eu pensei, tem uma galera jovem aí se organizando para fazer escola de passinho, porque a gente não chega junto nessa galera, eles dão uma oficina pra gente e a gente dá uma oficina de batucada, isso para ilustrar uma atividade, é uma maneira da gente estar em contato e da gente estar marcando um lugar assim.. E aí, vamos botar os corpos juntos assim, vamos nos misturar um pouquinho... [...] Só a parada da presença nossa já tem uma coisa, já é um acontecimento, já tem uma marcação de política importante... Agora, pra qualificar isso, de que luta a gente está compondo, acho que a gente ainda precisa fazer outras atividades, organização da agenda e outras atividades mais pra ter esse contato dos ritmistas com as lutas, seja essa questão da ocupação da cidade, ocupação artística, pra gente ver as várias maneiras de fazer essa ocupação, experimentar isso, e seja pra pessoas que estão vendo lá, que estão em contato com o bloco, que possa se interessar ou entrar com o Bloco e fazer outra atividade junto ali. [Entrevista com Antônio, realizada em 11-11-2015].

Como afirmou Durão em entrevista “o político no funk é ele se mostrar diferente, [...] é o ser político de ir pra rua, de tocar funk, de tocar na APAFunk.” Dessa maneira, parecem celebrar, pelas experiências vividas as “possibilidades de fertilidade de vida”; primeiro, trazendo um estilo musical midiaticamente marginalizado como fonte de conscientização política; segundo, a partir dessa nova roupagem do funk, tomar a função do ritmista para além de apenas um membro de bateria, mas como uma possibilidade de militância desvencilhando-se de formas estritas da mesma, ensaiando outras formas de existência políticas (DI GIOVANNI, 2007); estimulando trocas de repertório culturais; e ainda, através da sua presença no centro comercial da cidade, imprimir aos transeuntes momentos de festa e entretenimento, dimensões também presentes na sua performance. (SCHECHNER, 2012:157)¹³⁹.

Encaminhávamo-nos para o meio da apresentação. Meus braços precisavam de uma força extra. Eu tocava e o suor pingava por minha testa e pela ponta do meu nariz. Até que o mestre para um pouco a bateria. Nesse momento, os coordenadores do Bloco são chamados pelo MC's para dar uma palavra. Apesar de haver reconhecidamente dois membros da coordenação do Bloco, Guilherme e Lidiane, apenas ele sobe no trio, tendo acesso ao microfone. Lá, Guilherme relata um pouco da história do Bloco e comenta acerca do clima de incerteza das manifestações públicas “depois de 2013”, do cerceamento desse espaço e das crescentes situações de repressão à diversidade quer seja racial, étnica ou sexual que, por liberdade constitucional, deveria ter na rua sua maior representatividade. Logo depois este chama o mestre ao palco.

Em pouco tempo o mestre recomeça a sua orquestração, agora já de frente para a bateria. Era perceptível que com o cair da noite e avançar das horas algumas lojas próximas já haviam fechado suas portas. Claudinho e Buchecha, Mc Marcinho, Pescador de Ilusões, e *reagge* foram algum das execuções realizadas. A plateia já interagia bastante. Num dos “funks românticos” tocados, podíamos ver algumas meninas cantando com força e sacolejando seus corpos de um lado para outro, bem como no *reaage*, em que deixavam perceber pequenos pulinhos pela multidão. Após

¹³⁹ Schechener (2012) se refere nessas frase as “massas que vão as ruas”. Nesse artigo ele trabalha com 6 acontecimentos diferentes para ilustrar seu pensamento, mostrando o movimento de ir as ruas intercalado com as esferas públicas de administração dos espaços, a mídia, os cenário políticos, as festividades e os rituais. A discussão apresenta muitas facetas e potencialidades ricamente trabalhadas pelas performances observadas.

alguns minutos o funk retornava à cena, seguido do samba e dos gracejos feitos pelos surdos, tamborim e agogô. A bateria começava com o ritmo do maculelê, que logo em seguida evoluía para o samba. Os Mc's chamavam, cantando o enredo de 1964 da escola de samba de Império Serrano, Aquarela Brasileira: "Vejam essa maravilha de cenário/ é um episódio relicário/ que o artista, num sonho genial/ escolheu para esse carnaval", samba na bateria, mãos a todo vapor no naipe da caixa, surdo na marcação "Tum Tum, Tum, Tum".

Numa das últimas músicas de samba executadas, o mestre se empolga ao máximo. Momentos de improvisação "na troca de energia", são perceptíveis quando ele recebia o retorno positivo do público.

O naipe do tamborim, chocalho e agogô são sempre os naipes da frente, na formação do Bloco. Nesse momento de empolgação, o mestre chega perto deles, dança um pouco, e vai chamando-os com as mãos, incitando o naipe a fazer uma fila indiana e ir andando pelo meio do público. Eles vão. Caixa, repiques e surdo continuaram com a formação inicial, tocando parados em frente ao trio elétrico. Agora não havia mais fila à minha frente e eu acompanhava com os olhos o serpenteado ao qual o mestre conduzia os naipes que haviam saído. A fila de ritmistas aos poucos se enchia com os participantes, amigos, conhecidos, mendigos. De repente, o mestre chama o restante da bateria. Fomos. Demorávamos um pouco mais no nosso deslocamento, pois andávamos com um instrumento de maior dimensão. Como meu naipe, o da caixa, era responsável pela condução do ritmo, ficava complicado andar, olhar para o público e ainda manter o ritmo. A poucos metros do trio, fizemos uma volta e meia nos misturando ao público.

Ainda tocando, desajeitadamente retornávamos a nossa formação inicial. As pessoas que estavam mais próximas do bloco, dançavam e as distâncias haviam sido encurtadas; por alguns momentos Bloco e público pareciam um só. Acabada essa pequena firula, o MC anunciava que estávamos nos encaminhando para o final da apresentação. De repente, Agatha, que estava compondo a bateria - tocando surdo- grita de onde estava e diz "Dá a cartola aí, dá certo". Eu portava como adereço uma cartola e um nariz de palhaço. Rapidamente, entrego a cartola e ela a passa à Márcia, sua amiga que já tinha tocado no Bloco no começo da temporada, mas tinha saído. Márcia pega a Cartola e sai

por entre o público. De cima do trio, o Mc avisa que está passando um “chapeuzinho, quem puder colaborar pra botar o Bloco na rua ano que vem, chega junto aí”¹⁴⁰.

Já se aproximando o desfecho, estávamos tocando e um carro de lixo, com garis pendurados na caçamba fechada, passa do outro lado da rua e os garis levantam suas vassouras. Esse episódio depois foi comentado com grande satisfação pelos ritmistas, pois no desfile do ano anterior o Bloco apoiou e chamou alguns garis ao microfone, pois estes estavam em greve¹⁴¹.

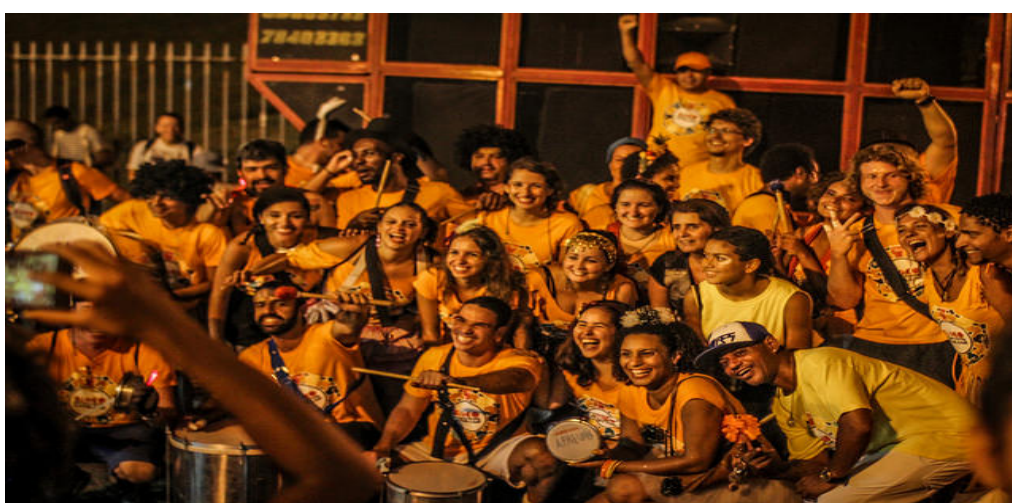
Depois de mais algumas músicas correspondentes ao bis requisitado pela plateia, o fim daquela apresentação, a última do ano, estava próximo. O mestre, após a última música, faz um movimento como se tentasse prender o ar com as mãos que para a bateria significa “cessar som”. O som das palmas batidas reverberava. Todos do bloco se entreolham e sorriem. Os MC’s, em cima do trio, dizem palavras de agradecimento, e reforçam o convite para o próximo ano, o mesmo local, primeira sexta-feira pós-carnaval. O mestre se vira para a plateia e acena. Com os amigos do funk e ritmistas, ele repete o sinal, chamando a atenção da bateria. Ele inclina-se de volta para nós e faz o sinal do grito. “Pum tcha tcha tchu tchum pa, ApafunkÊ!” “Pum tcha tcha tchu tchum pa, ApafunkÊ” “Pum tcha tcha tchu tchum pa, ApafunkÊ”. “Bumm”. A bateria dá seu último toque. Mas ainda não acaba. Por um rápido momento, numa espécie de confusão sonora, o mestre permite que cada ritmista toque o que quiser em sua peça, sem seguir nenhuma instrução. Os sons desencontrados aumentam e abaixam de volume de acordo com a instrução do orquestrador. Nesse momento os MC’s estão em silêncio. Som e fúria, quando a mão do mestre é esticada ao máximo para cima, o sinal implica que o ritmista toque o mais alto possível. Alguns segundos de algazarra sonora. E, num movimento repentino, a mão do mestre volta para baixo, toda a bateria para.

As palmas vão ao encontro dos nossos sorrisos de satisfação e alegria. Os MC’s dizem “Valeuuu. Valeu APAFunk, valeu Bloco, valeu galera!!!!”. Os ritmistas começam a se movimentar, desfazendo a formação original das filas. Um ou outro já havia saído da

¹⁴⁰ Não me recordo o valor total da arrecadação. Acredito que a quantia arrecadada ficava por volta dos cem reais. O tom da arrecadação era o mais interessante. Dizia Márcia: “O cara deu cinco reais! Cinco reais. Pedi mais, mas não deu. Não ia forçar né!” “Teve até um morador de rua deu dois reais, gente!”, “Um senhor ali, o carinha ali,[vendedor ambulante] disse que não ia dar dinheiro, mas deu uma água. Compra lá, viu” apontando o vendedor a poucos metros. Lembro ainda que naquele dia, após o desfile, seria sorteada uma garrafa de whiskey. Esse era o prêmio para quem tivesse comprado um ponto na rifa feita por uma ritmista do Bloco, Ana Marcela, para ajudar no caixa do Bloco.

¹⁴¹ É possível ver trecho desta apresentação em vídeos postados no Youtube.

formação. Não acabou ainda. A irreverência impera e, para replicar a brincadeira interna feita no final dos ensaios, Alexandre “Bolinho”, ritmista da caixa, faz uma batida rápida. O único toque que se escuta é o da sua caixa, fazendo um solo: “Tan taram tan tan”, e toda a bateria que parecia dispersa responde “Tan tan”.



Fontes das fotos acima: Midia Ninja. 2015. Disponível em:
<https://www.flickr.com/photos/midianinja/16603734735/in/photostream/>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como coletivo, o Bloco APAFunk sai às ruas significando o funk como prática artística, através da união da bateria com os Mcs. Dentre as formas de fazer da Associação, o Bloco surge não somente como *repertório de ação* da APAFUNK, mas como uma nova forma de ação coletiva, acionando os universos simbólicos da festa, do lúdico e do carnaval¹⁴² (DI GIOVANNI, 2007), estendendo o sentido de arte (BECKER, 1977) – tomada aqui como prática artística - para além de seus espaços institucionalizados, como galerias, museus – encontrando na rua o seu cenário ideal.

A rua torna-se lugar¹⁴³ por excelência (BRIGGS, 1985), tanto pela possibilidade de maior comunicação de ideias e ideais, como pelos componentes escolhidos para realização de suas atividades. Quando corpo, instrumento e voz estão agindo nas ruas, o cenário escolhido, o espaço aberto, é então fundo para um processo interativo, de mediação (VELHO; KUSCHNIR, 2001; BARRETO, 2001).

Essa articulação, primeiramente, permite pensar o poder da arte como ingrediente político de intervenção. Além de contar com uma opção de divertimento, a criação de um espaço lúdico, a promoção de artistas locais e a publicização de arte, tais apresentações gozam de um momento, de um instante, onde almejam alguma ressonância nos espectadores, através de um partilha do sensível¹⁴⁴, “onde novos modos do sentir induzem novas formas da subjetividade política” (RANCIÈRE, 2005:11).

Aqui, a noção de política se aproxima das noções trabalhadas por Goldman (2000). Desse modo, falar de política é falar de práticas; do poder da agência dos seus atores (SILVA, 2004), desvencilhando-se de noções restritivas, fechadas ou mesmo totalmente representativas. Trazer o viés político ao campo das ações, das atividades, é revelar

¹⁴² Indo à ação direta nas ruas como forma de protesto, o Bloco se desvencilha das formas tradicionais de reivindicação como “passeatas, discursos em carros de som, repetição de palavras de ordem. Tudo isso é visto como uma expressão de uma hierarquia que se quer abolir” (DI GIOVANNI, 2007:96) apostando em manifestações mais ativas, mais participativas, através de aproximações sensíveis, trazendo à tona as clivagens de poder colocando os espaço da cidade em perspectiva.

¹⁴³ Para o autor a diferença teórica entre espaço e lugar é que este, através da experiência, torna-se um espaço significado, construídos pelas diversas agências interessadas. (BRIGGS, 1985).

¹⁴⁴ Através da fusão da arte com a vida, da política com a estética Rancière propõe essa partilha do sensível. Trata-se da arte como uma maneira de fazer que possibilita o compartilhamento de uma ideia da “afetividade do pensamento”, numa comunhão dos espaço e atividades, onde qualquer um pode tomar parte no comum. A “politicidade do sensível” se faz no “contexto contestatório da arte performática” dando visibilidade a corpos e falas, colocando em questão a relação estética/política.

interlocutores antes insondáveis. O poder da etnografia e do etnógrafo – e portanto, mais do que um estranhamento do que é “familiar” – traz densidade e inovação ao leque de interlocutores possíveis, mostrando que diversas “atividades” também clareiam e multiplicam as formas dissolvidas dessa concepção¹⁴⁵ (GOLDMAN, 2000:318). Assim, tanto um Bloco Afro da cidade de Ilhéus, na Bahia, quanto um Bloco de funk do Rio de Janeiro têm muito a dizer sobre as particularidades do jogo político.

Situado entres essas duas instâncias – a arte e a política – através de suas performances na rua, buscando visibilidade, legitimidade e interação, o Bloco parece construir “espaços políticos de experimentações”, suscitando e reatualizando a “relação entre experiência subjetiva e a transformação da ordem social” (DI GIOVANNI, 2015:13), unido manifestação e protesto a criatividade artística. Dessa maneira, ele parece atuar de acordo com as premissas do ativismos¹⁴⁶; movimento que liga arte e política, colocando aquela “enquanto ato de resistência e subversão”, trazendo a criatividade artística como forma de insurgência política, e quem sabe, transformação social (RAPOSO, 2014), “quando propõe a autonomia de práticas e sujeitos com relação às instituições culturais e políticas que pretendem circunscrever espaços”. (DI GIOVANNI, 2015:24).

Esses “espaços políticos de experimentação” como aponta a autora - aqui representados pelas apresentações do Bloco ao ocupar as ruas - busca “desacomodar os espaços públicos e subjetividades naturalizadas” (DI GIOVANNI, 2015:16), permitindo a “libertação provisória de um espaço das ordens político- culturais que o determinam- de um espaço físico, certamente, mas também necessariamente de um espaço de imaginação” (idem, ibidem: 19).

¹⁴⁵ Admite-se também a importância da dimensão subjetiva na concepção política trabalhada por Goldman. (2000).

¹⁴⁶ Aqui nos apropriamos da noção de ativismo trabalhada por Raposo (2015). “Ativismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Ativismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística.” (idem, ibidem:5).

Dessa maneira, alicerçados no argumento que o funk é cultura, o Bloco se apresenta como um grupo que insufla discussões críticas nos cenários que ocupa¹⁴⁷. Fomentadores da cultura funk e insurgentes políticos, eles buscam elucidar o imaginário social que associa o funk somente ao que de mal e ruim há na favela, desmistificando as depreciações e estigmas direcionados aos favelados, aos funkeiros e funkeiras; relatam ainda as situações mercadológicas em que estão inseridos e publicizam as restrições à realização dos bailes funks.

A emergência dessas novas formas diretas de ação, com protestos criativos – formulando interstícios experimentais entre poético e político – apontadas também como “espaços de aparecimento”¹⁴⁸ (BUTLER apud DI GIOVANNI, 2015: 23), parecem não ser propriamente novidades nos “novos espaços de democratização e de indignação que se multiplicaram pelo mundo a partir de 2009, acompanhando o terremoto financeiro do capitalismo moderno e acentuando a chamada crise da democracia” (RAPOSO, 2014: 91).

Libertando a rua, ocupando a praça, movimentos massivos ou pequenos grupos ganham voz, expressam a indignação, ensaiam a participação coletiva, colaborativa, contextualizada ou até mesmo radicalizante e interventiva, explorando a vivência performativa de espaços públicos em resposta aos processos de exclusão, silenciamento e invisibilidade em curso nas sociedades contemporâneas. (RAPOSO, 2014: 92).

Pela junção de seus elementos, o Bloco parece inclinar-se, no que tange o cenário de agitações políticas contemporâneas¹⁴⁹, ao que se convencionou chamar de “novos movimentos sociais”¹⁵⁰ (GOHN, 2011). E, como sujeitos sociais “trazem consigo,

¹⁴⁷ Com di Giovanni (2015), pensamos que ocupar é uma forma protagonista nas manifestações reivindicativas contemporâneas e traz assim múltiplas considerações: visibilidades; “criação de espaços de experiência e vontades compartilhadas numa força política” capaz de expressá-las e legitimá-las; libertação provisória de um espaço das ordens políticos-culturais que o determinam; experiência corporal e sensorial relativas as relações sociais- pensadas e durante o ato: produção de novos espaços; e ainda uma “ocupação estética, com o movimento dos corpos e de tudo que trazem consigo – cartazes, bandeiras, vestimentas, adereços, instrumentos, boneco, utensílios, móveis”. (idem, 2015:19).

¹⁴⁸ Essa noção é inspirada na teoria arendtiana. “Exige que hoje que investiguemos a dimensão corporal da ação, sem a qual a persistência, as imagens, os efitos e o poder da ‘política nas ruas’ permanecem presos a concepções demasiado restritas e excludentes do que seja político” (DI GIOVANNI, 2015: 23)

¹⁴⁹ Vide a experiências dos movimentos anti-globalização ocorrido em Praga, Gênova e Seattle, o *Occupy Wall Street*, ou o *plantón* no México.

¹⁵⁰ “Os movimentos que ultrapassam as fronteiras da nação; são transnacionais, como o movimento alter ou antiglobalização, presente no Fórum Social Mundial, que atuam através de redes conectadas por meios tecnológicos da sociedade da informação. Novíssimos atores entraram em cena, tanto do ponto de vista de

portanto, novas práticas sociais operando em parte através da constituição de espaços para a criação de novos significados. Esses significados elucidam e articulam dimensões econômicas, políticas e sociais no interior do campo cultural”. (RAPOSO, 2014: 96).

Raposo (2014) trazendo contribuições riquíssimas ao tema, através dos seus estudos sobre performance, ativismo e movimentos de protesto atuais, diz que a criação desses múltiplos espaços, dessas assembleias horizontais de discussão que viram performances políticas, podem até ser enquadradas nas noções liminóides de Turner¹⁵¹, porém, diz o autor:

Embora se possa imaginar, num certo sentido turneriano, essas reuniões como lugares de liminaridade social (betwixt and between) provocados pela inversão, suspensão ou subversão dos significados e papéis simbólicos cotidianos dados a espaços, insígnias, estatutos, posições, idade, sexo, ou de qualquer outra demarcação entre sujeitos e que definem a emergência, justaposta ou alternada, de estruturas e antiestruturas (ou *communitas*), porém, esta oscilação opositiva que Turner sublinha pode ser demasiado limitadora e simultaneamente omissa para a caracterização destas performances políticas em espaço público. O que julgo ter observado nessas assembleias não foi propriamente a mera criação de uma homogeneização de cidadania (tomada em “performers rituais”) em suspensão dos seus papéis tradicionais na coletividade, foi antes, como sugeriu Richard Schechner (1995) no seu ensaio sobre a rua como palco, em uma espécie de flerte com a possibilidade de improvisação e complementarmente com a criação em processo de regras para o jogo. Se, como refere Schechner, existe uma longa tradição de construir grandes monumentos especificamente para apresentar performances – arenas, estádios e teatros – dos quais muitas vezes se constrói a ação política, existe também uma longa história de performances não oficiais “tomando o lugar” em locais que não foram arquitetonicamente imaginados como teatros. (RAPOSO, 2014: 99)

Pelas performances políticas feitas pela cidade, no misto de indefinição dos seus fins e por isso mesmo de sua eficácia¹⁵² (TAYLOR, 2013; SCHECHNER, 2000) o *encontro* pelo som, proposto pelo Bloco, aparece então, suscitando subjetividades- também-

propostas que pautam para os temas e problemas sociais da contemporaneidade, como na forma como se organizam, utilizando-se dos meios de comunicação e informação modernos. Preocupam-se com a formação de seus militantes, pela experiência direta, e não tanto com a formação em escolas, com leituras e estudos de textos”. (GOHN, 2011).

¹⁵¹ Para o autor pode ser situada no binarismo da eficácia/ ritual-entretenimento/ teatro. Nas análises de Turner noção de performance de Schechner é “genérica”, constituindo-se como “um item moderno num *potpourri* de gêneros liminóides”, (TURNER, 1979: 497).

¹⁵² “A manifestação popular do carnaval de rua é, na verdade, uma imitação utópica, cuja transparente claridade da consciência focada, idealizada, aquecida e ampliada se dissolve uma vez que o show termina [...]. O carnaval, mais forte que qualquer outra forma de teatro, pode expressar uma poderosa crítica ao status *quo*. Para o mundo moderno, tudo isso foi deixado claro por Robespierre: o carnaval indefinidamente em poder, é Terror.” (SCHECHNER, 2012: 188).

políticas¹⁵³. Esta diz respeito tanto a prática dos ritmistas na execução do seu toque, que já experimentou uma transformação “rearranjando corpo e mente”, mesmo que “temporariamente”, pelo espaço de uma apresentação (HIKIJ, 2005), quanto as *sensações* que podem ser suscitadas pela audição do mesmo, pela batida dos instrumentos graves que ressoam no corpo, ou do agudo pertinente do tamborim que parece martelar no ouvido, observando possíveis “consequências do som” (BACAL, 2006).

A referência à “sensação” e “consequência do som” é inspirada no trabalho de Tatiana Bacal (2006). Focando na experiência sensorial juvenil nas festas de música eletrônica, o objeto de análise da antropóloga é dado pela relação entre DJ’s e os dançantes na pista de dança. Dessa maneira, a relação entre espaço e DJ são figuras bases para entender a música - a repetição rítmica das músicas- como “produtora” de sensações, olhando também para as esferas das emoções e dos sentidos. É através dessas noções que nos inspiramos a pensar as possíveis conexões e sensações ativadas com o Bloco nas suas execuções musicais; no apelo dos diferentes sons que compõem a bateria; na repetição dos diferentes ritmos encaixados com as músicas selecionadas para compor uma *playlist*.

Direcionando a análise para o local do ritmista, pensar isso é perceber que tal prática artística interna é o vetor que conduz a adjetivar esta como também uma prática política, ao situar o ritmista no entrelaçamento dessas duas esferas. Ao se apresentarem publicamente, estes não têm acesso ao microfone, e estão legitimados como artista e agentes políticos através dos instrumentos que tocam, somando qualitativamente e quantitativamente à causa do coletivo. Sua forma de expressão, dessa maneira, é dada através de sua peça musical, que conversa com as outras, compondo a bateria. Dessa maneira, é perceptível a importância material deste objeto como fonte de comunicação.

“você já dá essa pancada sonora, né, que é diferente do eletrônico, por mais que você toque o eletrônico ali, se você chegar com uma bateria, você está chegando com um volume de som e com uma quantidade de pessoas que talvez não fossem esperadas em determinado momento”. [Entrevista com Mestre Carlos, realizada em 17-11-2015]

¹⁵³ Esse estudo é, de fato, uma dessas primeiras subjetividades suscitadas. Aqui se pretende explorá-las, para além das linhas lúdicas que o Bloco oferece. O processo de tornar-se ritmista, observado pela etnografia feita, vai ao encontro justamente das experimentações subjetivas e políticas fruto dessa participação e lampejo sobre a mesma do encontro com outros ritmistas.

A escolha desses elementos nessa configuração parece denotar algo mais que sua materialidade (MILLER, 2007). Eles se revelam como meios estratégicos de interação feitos pelos ritmistas que as utilizam, revelando assim certos aspectos culturais principalmente considerando os ritmos escolhidos pela bateria, que percorrem o imaginário social como ritmos negros¹⁵⁴.

Essa forma de engajamento como prática política, se manifesta pelo uso recorrente do termo “resistência” ligada a “batucada”. “Se alguma coisa acontecer não parem de bater. Batucada é resistência”, disse Guilherme na apresentação do Largo da Carioca em 2014, no Centro da cidade. Se o lugar para o Bloco parece ser a rua – justamente para ocupá-la – o seu protesto se faz com narrativas performatizadas através da música, na escolha do ritmo e das letras de funk, alicerçando uma incursão musical no debate por direitos, num movimento de reinventar a cidadania. “Ir pra rua, ir para a praça, é ir para lugares que está tendo problema, é fazer um confronto com a nossa música por um outro tipo de diálogo”, disse-me mestre Carlos em entrevista.

Desses *encontros* pelo som realizados pelo Bloco, não se pode deixar de comentar as dimensões de afeto que daí podem ser suscitadas.

[...]O Som é afeto puro, o som não é argumento. Então, quando o cara chega, é a música do cara lá... “É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado”, isso é afeto, não foi nenhum argumento te convencendo a dançar o funk, é simplesmente o som, ele vem, o cara não consegue ficar parado e vai dançar, mesmo sendo som de preto, mesmo sendo som de favelado. Então, é a revolução pelo afeto, você tem que entrar pelo afeto, você tem que atingir as pessoas pelo afeto, o afeto é aquilo que te afeta apesar dessa capsula. É aquilo que consegue passar a capsula. Essa é a proposta do Bloco. [Entrevista com Guilherme, realizada em 13-09-2015].

Esse afeto também me afetou.¹⁵⁵ Meu “objeto de estudo” foi dado através de uma atividade cultural experimental, antevendo que uma compreensão do meu “eu” foi dada

¹⁵⁴ “As coisas físicas, sejam elas artefatos, mercadorias ou objetos, permitem que se olhe para a maneira como os domínios do mundo material são empregados socialmente, fabricando, assim, o mundo cultural.” (VIANNA, 2009).

¹⁵⁵ Nas análises de Goldman “afeto” não tem aqui absolutamente o sentido de emoções ou sentimentos, mas o de “afecções” :” um devir-cavalo, por exemplo, não significa que eu me torne um cavalo ou que eu me identifique psicologicamente com o animal; significa que o que acontece ao cavalo pode acontecer a mim”, e que essas afecções compõem,decompõem ou modificam um indivíduo, aumentando ou diminuindo sua potência (2003:465).

pela experiência mobilizada e mediada com o outro¹⁵⁶ (RABINOW, 1977), amparada numa experiência antropológica construída num terreno de inteligibilidade (BLACKWOOD, 1995) que envolve sentidos um pouco mais aguçados do que somente olhar, ouvir e escrever¹⁵⁷. Situada e imersa nesta relação musical e política, nesse *encontro* que foi possível, os sons de muitos tambores buscam aqui sua equalização.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Rabinow (1977) se inspira nas premissas de hermenêuticas Paul Ricoeur (1969).

¹⁵⁷ Diz Goldman sobre “ser afetado” de Favret-Saada (2005). Não se trata, portanto, da apreensão emocional ou cognitiva dos afetos dos outros, mas de ser afetado por algo que os afeta e assim poder estabelecer com eles uma certa modalidade de relação, concedendo “um estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional”. (2003:465). “Olhar, ouvir, escrever” três funções tipicamente características do trabalho do antropólogo, aqui se faz alusão ao texto de Roberto Cardoso de Oliveira. (2000).

¹⁵⁸ Referência aos artigos de Goldman (2003:2008). No primeiro deles o autor instiga o leitor a pensar forma de inserção etnográfica, de novos olhares possíveis- por mais descrente que possam parecer-, a dar uma arejada na construção epistemológica do fazer etnográfico, tomando como um ponto de partida possível as formas de “ser afetado”, dialogando claramente com a antropóloga francesa Favret- Saada e postulares da chamada antropologia pós-moderna, que tem como marco de inauguração teórica a publicação de Marcus e Clifford, *Writing Culture*, de 1986. No segundo, fruto de um convite de Magnani para a publicação de um texto na plataforma Ponto.Urbe, o antropólogo mantém sua posição diante das surpresas de ter sido afetado, há tempos atrás, pela audição dos sons de tambores dos mortos, que achava que só seriam ouvidos por seus interlocutores de pesquisa. O que esta reflexividade dos interlocutores tem a nos dizer de novo? Ele reafirma seu ponto de vista adicionando-lhe novos olhares antropológicos de teóricos ligados à disciplina.

REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Ed. Terceiro nomes, 2011.
- _____. Distúrbios identitários em tempo de globalização. *Revista Mana*. Vol 7, n.2, pp 7-33, 2001.
- _____. Penser le sujet, observer la frontière: Le décèlement d l'anthropologie. *L'Homme*. V 203-204, pp. 51 -76, 2012.
- ALBUQUERQUE, Carlos. A mpc aparelho aparelho que causou a evolução do funk carioca, ganha aplicativos para iPad e adeptos muito além dos bailes. *O Globo*, 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-mpc-aparelho-que-causou-evolucao-do-funk-carioca-ganha-aplicativos-para-ipad-adeptos-muito-alem-dos-bailes-2760166#ixzz46Dn0SPxC>
- ALONSO, Ângela. Repertório, segundo Charles Tilly: história de um conceito. *Sociologia e Antropologia*. Vol 2, nº 3, 2012.
- APAFUNK. A APAFUNK. Disponível em: http://apafunk.org/a_apafunk.html. [Consultado em em: junho de 2014.]
- _____. *Estatuto APAFunk*, 2008.
- _____. MANIFESTO FUNK E CULTURA. *APAFUNK blogspot*, 2009. Disponível em: <http://apafunk.blogspot.com.br/2009/01/manifesto-movimento-funk-cultura.html>
- ARANDA, Germá. O Batma do Lebon tira a máscara. *Revista Carta Capital*. 2015. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/revista/840/batman-tira-a-mascara-2007.html>
- AUSTIN, John L. *How to do Things with words*. New York: Oxford University Press, 1965.
- BACAL, T. B. . O trabalho das sensações: a experiência das festas de música eletrônica. In: Everardo Rocha; Maria Isabel Mendes de Almeida; Fernanda Eugenio. (Org.). *Comunicação, Consumo e Espaço Urbano: novas sensibilidades nas culturas jovens*. Rio de Janeiro: Mauad Editora; Editora PUC-Rio, 2006.
- BARNES, J. A. Redes sociais e processo político. In: FELDMAN-BIANCO, Bela. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: Métodos*. São Paulo: Global, 1987.
- BARRETO, Alessandra. O paraíso efêmero: trajetório e mediação no Leblon. In: VELHO, G; KUSCHNIR, K. . *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- _____. Mundos artísticos e tipos sociais. In: Velho, G. *Arte e Sociedade*. Ensaios de sociologia da Arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

_____. Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2008.

BLACKWOOD, Evelyn. "Falling in love with an-Other lesbian." In: KULICK, Don; WILSON, Margaret (eds.). *Taboo: Sex, Identity and the Erotic Subjectivity in Anthropological Fieldwork*. New York, London: Routledge, 1995.

BOSCHI, Renato. *A arte da associação: política de base e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Iuperj/ Vértice, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRIGGS, Asa. The sense of place. In: _____. The collected essays of Asa Briggs. Urbana: University of Illinois Press, V.1, 1985.

BRUNER, Edward M. Experience and its expressions. In: TURNER, Victor e BRUNER, Edward. (Orgs.). *The anthropology of experience*. Illinois: University of Illinois Press, 1986.

CARDOSO, Ruth. Movimentos sociais urbanos: balanço crítico. In SORJ, B., and ALMEIDA, MHT., (orgs). *Sociedade política no Brasil pós-61* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. pp. 313-350. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/b4km4/swf/09.swf> [consultado em 20-10-2014].

CAVALCANTI, Maria Laura V. Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner. *Cadernos de campo*. São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/49992/54124>

CLIFFORD, James. "Sobre a autoridade etnográfica". In: Gonçalves, José Reginaldo (Org.). *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CORDEIRO, Graça. As cidades se fazem por dentro: desafio de etnografia urbana. *Cidades-Comunidades e Territórios*, 2010. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/3458/1/Cidades2010-20-21_Cordeiro.pdf

COSTA, Grasielle. O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações. *Revistas aSPas*. São Paulo, 2013.

CSORDAS, Thomas J. Emboldiment as a paradigm for anthropology. *Ethos*. Vol. 18, n. 1, 1990. pp. 5-47.

CUNHA, M. "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: CUNHA, M. *Cultura com aspás*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DAIOLIO, J. et al. Corporeidade: o legado de Marcel Mauss e Maurice Merleau-Ponty *Revista Pro-Posições*. Vol. 23, n. 3, 2012

DA MATTA, Roberto. O ofício do etnólogo, ou como ter Anthtopological Blues. In: NUNES, E. de O. (Org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 23-35, 1985.

DAS, Veena & POOLE, Deborah (Ed). *Anthropology in the margins of the state*. Santa Fe: School of American Research Press, 2004.

DAWSEY, J. De Seattle à Praça Tahrir: ruas, risos e revoluções. In: GIOVANNI, Julia. *Artes do impossível: protesto de rua no movimento antiglobalização*. São Paulo: Anna Blume, 2012

DE CERTAU, Michel. *A invenção do Cotidiano*. Arte de Fazer. São Paulo: Ed. Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “1933 - Micropolítica e Segmentaridade”. In: *Mil Platôs*. Capitalismo e Esquizofrenia. Ed. 34, Rio de Janeiro, 1996.

DI GIOVANNI, Julia. *Seattle, Praga, Gênova: política anti-globalização pela experiência da ação de rua*. Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-04072008-143738/pt-br.php>

_____. *Artes de abrir espaço*. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 4, nº 2/2015.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 2000.

ENNE, A. L; GOMES, M. “É tudo nosso”: disputas culturais em torno da construção da legitimidade discursiva como capital social e espacial das periferias do Rio de Janeiro. In: DANTAS, A.; MELLO, M.; PASSOS, P.(Orgs.). *Política Cultural com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea*. Assis, São Paulo:Gráfica Storbem, 2013.

_____. Conceito de rede e as sociedades contemporâneas. *Comunicação e Informação*, V 7, nº 2, 2004.

ESSINGER, Silvio. Neto de Ferreira Gullar, o ex líder estudantil Mateus Aragão é o organizador do evento que celebra o reconhecimento da música das favelas. *O Globo*. 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/neto-de-ferreira-gullar-ex-lider-estudantil-mateus-aragao-o-organizador-do-evento-que-celebra-reconhecimento-da-musica-das-favelas-3079949>

FACINA, Adriana. “Eu só quero é ser feliz”: quem é a juventude funkeira no Rio de Janeiro?. *Revista EPOS*. Rio de Janeiro, 2010.

_____. Que batida é essa? In: CASTRO, A; HAIAD, j. *Funk, que batida é essa*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009.

_____. (Org.). *Acari Cultural: mapeamento da produção cultural em uma favela da zona norte do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad, 2014.

FAVRET-SAADA, Jeanne . Ser afetado. Tradução de Paula Siqueira. *Cadernos de campo*. Ano 14, n.13, 2005.

FREIRE, Letícia. Favela, bairro, comunidade? Quando uma política urbana torna-se uma política de significado. *Revista Dilemas*. Vol.1. Nº2, 2008.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOÉS, Cláudia; SANTOS, Nilton. Rio de Janeiro orquestrador: espaços públicos e construção de territórios sonoros. *Mediação*. Belo Horizonte, v. 17, n. 21, 2015.

GOHN, Maria da Glória. Movimentos sociais na contemporaneidade. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 47, 2011.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GOLDMAN, Márcio. Uma teoria etnográfica da democracia: a política do ponto de vista do movimento negro de Ilhéus, Bahia, Brasil. *Etnográfica*, Vol. 4, nº2, 2000.

_____. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2003, Vol. 46 Nº 2.

_____. Os tambores dos antropólogos: antropologia pós-social e etnografia. *Ponto Urbe*, São Paulo. Vol. 3, 2008. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/1750>

GOMES, Mariana. *My Pussy é o poder*. Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, da Universidade Federal Fluminense, 2015.

HERSCHMANN, Micael. *Funk e hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

HERZFELD, Michael. *Antropologia: prática teórica na cultura e na sociedade*. Petrópolis: Vozes, 2014.

HIKIJ, Rose Satiko G. *A música e o risco: uma etnografia da performance musical entre crianças e jovens de baixa renda em São Paulo*. Tese (Doutorado em Antropologia Social)–PPGAS, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre. Vol. 11, n.24, 2005.

KUSCHNIR, Karina. *O cotidiano da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

LABRA, Daniela. Coletivos artísticos como capital social. *Revista Dasartes* n. 5, 2009.

LAIGNIER, Paulo. APAFUNK: desenvolvendo a cidadania através de um gênero de música popular. *XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Caxias do Sul, 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-0409-1.pdf> [consultado em 9-11-2014].

LAVALLE, Adrian. Sem pena nem glória: o debate sobre a sociedade civil no ano 1990. *Revista Novos estudos*. Nº66, 2003. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dcp/assets/docs/Adrian/2003NovosEstudosSemPenaNemGloria.pdf>

LOPES, Adriana. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto: FAPERJ, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=000771300>. Acessado em: fevereiro de 2015.

_____. “Funk-se quem quiser”: reinvenções da diáspora negra nas favelas cariocas. *Anais do VII Congresso de Pesquisadores/as Negros/as*. COPENE, 2012. Disponível em: <http://www.para2014.copene.org/resources/anais/3/st21/ADRIANA%20CARVALHO%20LOPES%20%20-%20ok.pdf>

_____. Acari Cultural: al: mapeamento da produção cultural em uma favela da zona norte do Rio de Janeiro (Resenha). *Periferias: educação, cultural, comunicação*. Vol.6 n.2, 2014. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/17277/12713>

LOPES, J. A. P. ; FIGUEIRA, Luiz Eduardo . GPAE E UPP: o que dizem os policiais militares sobre as práticas de policiamento comunitário nas favelas do Rio de Janeiro. In: Renata Ribeiro Rolim; Marcelos C. Novaes; Leonel Severo Rocha. (Rrg.). *Sociologia, Antropologia e Cultura Jurídicas*, 2014. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=98710a10740ffcf0>

LUCENA, Marcela. *Querelas de ilegalidade: a dinâmica de ocupação à comunidade*. Monografia apresentada ao Departamento de Ciências Sociais do Ceará da Universidade Federal do Ceará, 2003.

MACHADO DA SILVA, Luís. As várias faces da UPP. *Ciência hoje*. Vol, 46, nº276, 2010.

MAGNANI, José Guilherme C. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

MARCUS, G; CLIFFORD, G.(Orgs.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

MAFRA, Clara. Language, charisma, and creativity: the ritual life of a religious movement. *Mana*, Vol 6, nº.2, 2000. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132000000200011>

MARICATO, E. Urbanismo na periferia do mundo globalizado. São Paulo: *Perspec*, 2000. PP. 21-33. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392000000400004. [consultado em 5-11-2014]

_____. A terra é um nó nas sociedades brasileira, também nas cidades. *Correio da Cidadania*. 2000b. Disponível em: <http://www.correiocidadania.com.br/antigo/ed215/economia2.htm>. [consultado em 5-11-2014]

MAUSS, M. A expressão obrigatória dos sentimentos (Rituais orais australianos). In: MAUSS, Marcel. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1921.

_____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MILLER, Daniel. *Consumo como cultura material*. Horizontes Antropológicos. Vol, 13, nº28, 2007.

MIRANDA; SANT’ANNA. Coletivos em performance: algumas relações entre arte, corpo e política. *Iluminuras*. Porto Alegre: v. 15, n. 35, 2014.

MIZRAHI, Mylene. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós- Graduação em Sociologia e Antropologia da Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, 2010. Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/uploads/files/1DMyleneMizrahi.pdf>

MOUTINHO, Renan; BORGES, Roberto. CULTURA POPULAR SUBURBANA e RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS: diálogos identitários no bojo do funk e do pagode no Rio de Janeiro. *Comunicação V REA e XIV ABANNE*, 2015. Disponível em: http://eventos.liverra.com.br/trabalho/98-1020034_30_06_2015_18-15-50_2735.PDF

NUNES, Brasilmar; VELOSO, Letícia. Guetos e favelas: Recorrência do “déficit” de territórios nas metrópoles contemporâneas. *Anais 34º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS*. Disponível em: http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=1335&Itemid=350

OBSERVATÓRIO DAS FAVELAS. Manifestação cultura proibida no Santa Marta. *Observatório das favelas Notícias*, 2009. Disponível em: <http://of.org.br/noticias-analises/manifestacao-cultural-proibida-no-santa-marta/>

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo*. 2ª ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo Editora UNESP, 2000.

PALOMBINI, Carlos. Justiça e Cultura: funk proibido. *Proibidão.org*. 2012. Disponível em: <http://www.proibidao.org/justica-e-cultura-funk-proibido>. Acessado em: abril de 2015.

PASSOS, P.; FACINA, A. *Cartilha Cultura Popular e Direitos Humanos*. Rio de Janeiro: Instituto de Defensores de direitos humanos, 2014.

PEIRANO, Mariza. “O encontro etnográfico e o diálogo teórico”. In: *Uma antropologia no plural*. Três experiências contemporâneas. Brasília, Ed. UNB, 1991, p. 131 -146.

RABINOW, Paul. *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkeley: University of California Press, 1977.

RACIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo. EXO experimental org. Ed34, 2005.

_____. *O Espectador emancipado*. Tradução José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RAPOSO, Otávio. Coreografias de evasão. *Etnográfica*. Vol 16, nº2, 2012.

RAPOSO, Paulo. Festa e Performance em Espaço Público: tomar a rua! *ILHA*. Vol. 16, n. 2, 2014.

_____. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, nº 2, 2015.

RICOEUR, Paul. *Existence et hermeneutique. Le conflit des interpretations*. Paris: Editions du Seuil, 1969.

ROSA, Thaís Troncon. “Favelas, periferias: uma reflexão sobre conceitos e dicotomias”, comunicação apresentada no 33.º Encontro Anual da ANPOCS, GT 01 – A cidade nas ciências sociais: teoria, pesquisa e contexto, Caxambu, 26-30 de outubro, 2009.

SALLES, Ecio. Funk, samba e a produção do comum: diálogos, sons, interações. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Vol. 2, nº16, 2007.

SANCHES, Pedro. A luta do funk contra o preconceito. *Revista Fórum*, 2012. Disponível em: http://www.revistaforum.com.br/2012/02/08/a_luta_do_funk_contra_o_preconceito/

STADLER, Julia. PARTICIPAÇÃO POLÍTICA PEER-TO-PEER? O CASO DA APA FUNK EM RIO DE JANEIRO. *P2P& inov.* Rio de Janeiro, RJ, v. 1 n. 1, set./dez, 2014. Disponível em: http://basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/repositorio/2015/12/pdf_3eb5731ee4_0000015980.pdf

SCHECHNER, R. Pontos de contado revisitados. In: DAWSEY, J.C. et al. (Org.). *Antropologia e Performance: ensaios napedra*. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

_____. In: LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

_____. A rua é o palco. In: LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

_____. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *Cadernos de campo*. São Paulo, n. 20, 2011

_____. *Performance theory*. New York: Routledge, 1988.

SILVA, Ana Cláudia C. *Agenciamentos Coletivos, Territórios Existenciais e Capturas: uma etnografia de movimentos negros em ilhéus*. Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

SILVA, Luciane. Associação de Profissionais e Amigos do Funk: protesto político e funk-resgate. *Revista Antropolítica*. Niterói, 2014.

_____. Na contramão da ordem? Cultura urbana, juventude e estigma na cidade do Rio de Janeiro. *O público e o privado*. nº 21, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/Marcela/Downloads/449-2287-1-PB.pdf>

SILVA, Gustavo Adolfo Pinheiro. *Pragmática: a ordem dêitica do discurso*. Rio de Janeiro: ENELIVROS, 2005.

TAYLOR, Diane. Traduzindo performance [prefácio]. DAWSEY, J.C. et al. (Org.). *Antropologia e Performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

_____. Performando a cidadania: artistas vão às ruas. *Revista de Antropologia*. São Paulo, Vol. 56, nº 2, 2013b. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/viewFile/82463/85443>.

TELLES, Vera; CABANES, Robert. *Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios*. São Paulo: Humanitas, 2006.

TILLY, Charles. Getting it together in Burgundy, 1675-1975. *CRSO Working Paper U128*, Center for Research on Social Organization, Universidade de Michigan, 1976.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF, 2008.

_____. *Floresta de símbolos: aspectos do Ritual Ndembu*. Niterói: Eduff, 2005.

_____. "Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality". *Japanese Journal of Religious Studies*. Vol 6, nº 4, 1979.

TRAJANO FILHO, Wilson. "Que barulho é esse, o dos pós-modernos?", *Anuário Antropológico* 86, Brasília: Tempo Brasileiro, 1986.

VELHO, G.; KUSCHNIR, K. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. Observando o familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira. *A Aventura Sociológica*. RJ, Zahar, 1978.

VIANNA, Catarina; RIBEIRO, Magda. Sobre pessoas e coisas: entrevista com Daniel Miller. *Revista de Antropologia*. São Paulo. Vol, 52, nº 1, 2009.

VIANNA, H. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1997.

WACQUANT, Loic. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *Os condenados da cidade*. Estudo sobre marginalidade avançada. Rio de Janeiro : Revan, 2001.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WEBER, Florence. *Trabalho fora do trabalho: uma etnografia das percepções*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

WHYTE, Willim F. *Sociedade de esquina: a estrutura de uma área urbana pobre e degradada*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

WISNIK, J. Algumas questões de música e política no Brasil. In: Bosi, A.(eds.) *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo; Ática, 1987.

YUDÍCE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZALUAR, Alba; A LVITO, Marcos. *Um século de favela*. 5ed .Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006.

ANEXOS

REPERTÓRIO BLOCO APAFUNK- 2015

ESQUENTAR DA BATERIA: CHAMADA DE REGGAE E SAMBA

JOGRAL RAFAEL BRAGA

GRITO LIBERDADE !!!

GRITO ESPECIAL maculelê/pausas

1. RAP DO SILVA capela/breque 2/ maculelê
2. RAP DA ROCINHA f1/batidão variação
3. RAP D BOREL macul/tamb int/batid/breq5

4. FUNK DA ANTIGA –MC Marcinho
5. NEM MELHOR NEM PIOR
6. FAVELA ORGULHO E LAZER

7. RAP DAS ARMAS batidão
8. BOB MARLEY macu/bat
9. DINHEIRO macu/bat

10. FAVELA (PAM PAM RAM)

11. RAP DA UNIÃO – intro agogô/ BATIDÃO
12. RAP DO FESTIVAL

13. TA TUDO ERRADO macule cx agogô/esp surd/ref
14. .ENDEREÇO DOS BAILES capela funk 1
15. NOSSO SONHO funk 1
16. FEIRA DE ACARI
17. TEMPOS MODERNOS
18. A DISTÂNCIA (enquanto isso...)

19. PESCADOR DE ILUSÕES voz/bre1/ f1/ rep cort/rap

- 20. NEGRO DRAMA
- 21. É SOM DE PRETO maculelê
- 22. AGARRA batidão

CHAMADA DO REGGAE

- 23. DEIXA O MENINO JOGAR

CHAMADAS REPIQUE CX - sambas

- 24. SIMPATICO surd batid refrão
- 25. ZÉ DO CAROÇO caixas p chamadas de repique
- 26. 100 ANOS DE LIBERDADE, REALIDADE OU ILUSÃO samba/macul/breque 2

- 27. NÃO ME BATE DOUTOR capela/macul/variaç/pausa
- 28. FUNK-SE QUEM QUISE maculelê/batidão
- 29. RAP DA CIDADE DE DEUS maculelê/batidão

30. AQUARELA DO BRASIL

- 31. INDIO
- 32. BRASÍLIA AMARELA toda c os breques

- 33. RAP DA IGUALDADE bateria para p cantar refrão
- 34. .RAP DO SALGUEIRO batidão/breque 5
- 35. RAP DA FELICIDADE macul/batid varia/bre1

Partitura modelo: Funk 1/ Samba/ Breque I e II - caixa



PARTITURA - CAIXA - 2014

Glossário	
D	mão direita
E	mão esquerda
E/D	mão esquerda e direita ao mesmo tempo
>	acento

Funk 1 | 1 i e i 2 i e i 3 i e i 4 i e i |
D E D E D E D E D E D E D E D E

Samba > > > > > >
Brq | 1 i e i 2 i e i 3 [4] |
1 e 2 D D E D D E D E D

Breque 1 e 2 e 3 e 4 |
1

Breque2 | 1 e 2 e 3 [4] |



Fonte: Arquivo Pessoal. Primeiros dias de ensaio no CTO. 2014.



Fonte: Arquivo Pessoal. Mídia do grupo. Ensaio Aberto. 2014.